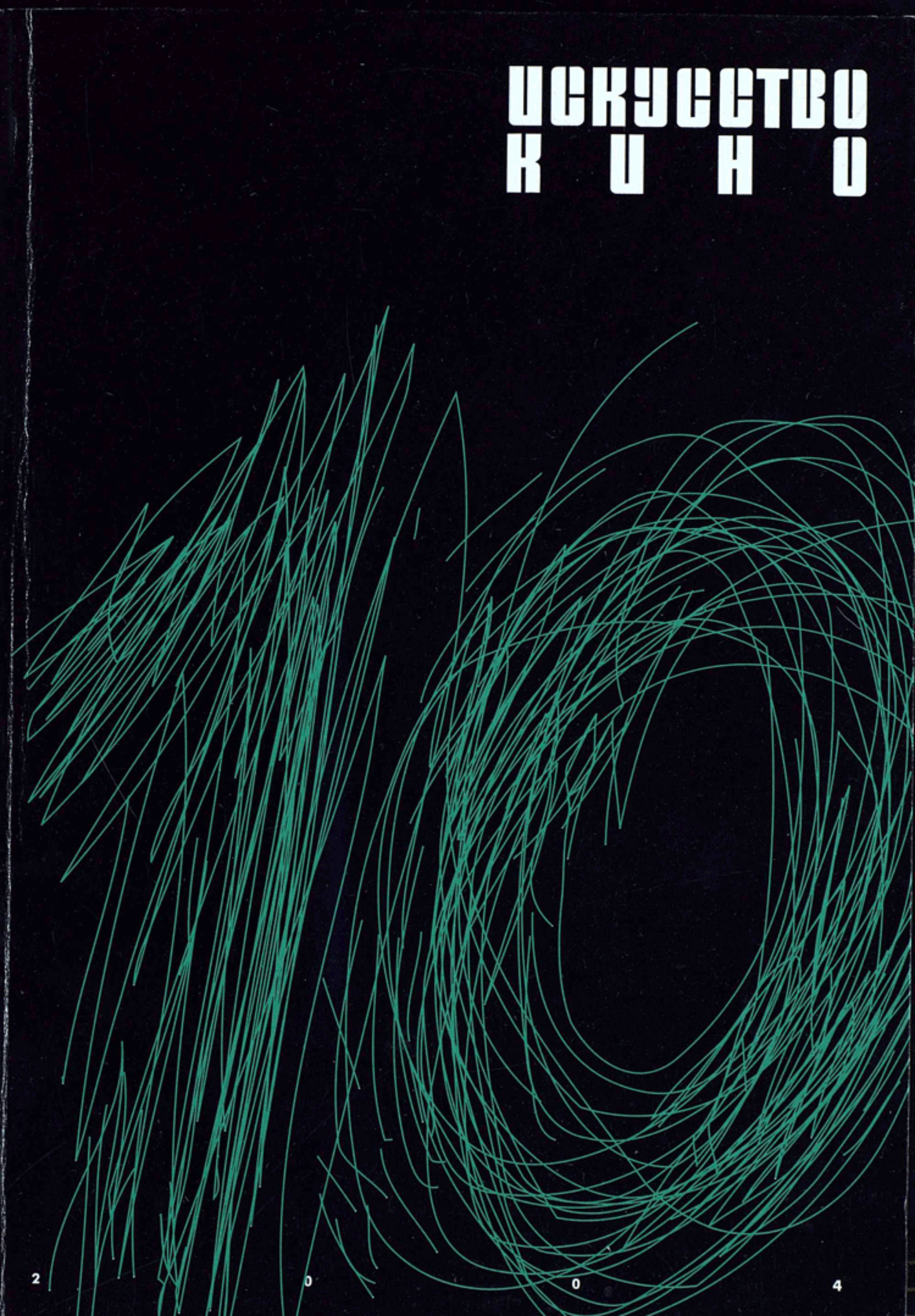
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 4

первый развлекательный

Виола **Тараканова**

Евлампия **Романова**

Бедная **Настя-2**

Ирина Рахманова

Алла Клюка

Елена Корикова

КОМПАНИИ «ГЕМИНИ ФИЛЬМ» И «ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС» ПРЕДСТАВЛЯЮТ

И надежда восстанет из пепла

ПОЛЕТ ФЕНИКСА

ДЭННИС КУЭЙД

ДЖОВАННИ РИБИЗИ

ТАЙРЕЗ ГИБСОН

МИРАНДА ОТТО

ХЬЮ ЛОРИ

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS AN ALDRICH GROUP PRODUCTION / DAVIS ENTERTAINMENT COMPANY PRODUCTION DENNIS QUAID FLIGHT OF THE PHOENIX GIOVANNI RIBISI TYRESE GIBSON MIRANDA OTTO HUGH LAURIE MARCO BELTRAMI DON ZIMMERMAN, A.C.E. PATRICK LUMB BRENDAN GALVIN RIC KIDNEY LUKAS HELLER ELLESTON TREVOR SCOTT FRANK AND EDWARD BURNS JOHN DAVIS WILLIAM ALDRICH WYCK GODFREY T. ALEX BLUNT JOHN MOORE

DAVIS ENTERTAINMENT

©2004 TWENTIETH CENTURY FOX

В ЛУЧШИХ КИНОТЕАТРАХ МОСКВЫ И РОССИИ С 27 ЯНВАРЯ 2005 г.

MARTELL
COGNAC

АГЕНТСТВО **«ИНТЕРСИНЕМА»** ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
РАДИО **ЕВРОПА ПЛЮС**
И КОНЬЯЧНОГО ДОМА **MARTELL** ПРЕДСТАВЛЯЕТ

Europa Plus

5x2

новый фильм
Франсуа Озона

Валерия Бруни-Тедески
Стефан Фрайс

СМОТРИТЕ В КИНОТЕАТРАХ С 9 ДЕКАБРЯ

www.intercinema.ru

ИнтерСинема

❑НОВЫЕ ПЕСНИ О СТАРЫХ ГЛАВНЫХ: ПОЛИТИЧЕСКОЕ ЗАИГРЫВАНИЕ С ПРОШЛЫМ ПОСМОТРИШЬ НЕКОТОРЫЕ ФИЛЬМЫ И ДУМАЕШЬ: «ПОСТОЙТЕ, А ПОЧЕМУ ЖЕ ВЫ НЕ СКАЗАЛИ, ЧТО ЧЕЛОВЕК ПОДПИСЫВАЛ РАССТРЕЛЬНЫЕ СПИСКИ?..» *АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ* **❑ПОСЛЕДНИЙ ИМПЕРАТОР СДЕЛАВ ФИЛЬМ, Я СТАЛ СТАЛИНИСТОМ, Я СТАЛ ПОКЛОННИКОМ СТАЛИНА КАК ШЕКСПИРОВСКОГО ПЕРСОНАЖА** *ВАСИЛИЙ ПИЧУЛ* **❑В АВАНГАРДЕ БОРЬБЫ НАРОДА ЗА РАБСКОЕ БУДУЩЕЕ ЧТОБЫ ЧУВСТВОВАТЬ СЕБЯ ПОЛНОПРАВНЫМ РАБОМ, НУЖЕН ДОСТОЙНЫЙ ХОЗЯИН, КОТОРЫМ МОЖНО БЫЛО БЫ ГОРДИТЬСЯ** *ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ* **❑«ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ»: ЖИЗНЬ В НЕВОЛЕ ЭТО КИНО ПО-ПРЕЖНЕМУ ПРО НАС, ЧТО МЕНЯ ЛИЧНО ВОВСЕ НЕ РАДУЕТ** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* **❑«ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ»: СВЕТЛАЯ ПЕЧАЛЬ ВОСПОМИНАНИЙ ФИЛЬМ ВЫРАВНИВАЕТ ПЕРЕКОС, СЛОЖИВШИЙСЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ ТОГО ВРЕМЕНИ КАК ЭПОХИ АБСОЛЮТНОГО ЗЛА** *ОЛЬГА СУРКОВА* **❑ПОЛОСА ОТЧУЖДЕНИЯ ЕСЛИ МЫ ЗНАЕМ ЧТО-ТО ИЗ ИСТОРИИ, ТО, КАК ПРАВИЛО, ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕНЬШЕ ВСЕГО ИЗ НАУЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ** *СЕМЕН ЭКШТУТ* **❑КАЗУС БОРИСОВА СМЕШНО, НО СУДЬБА ЭТОГО АРТИСТА СЛОЖИЛАСЬ БЫ МОЩНЕЕ И УДАЧНЕЕ, БУДЬ ОН ЧУТЬ МЕНЕЕ ОДАРЕН** *ТАТЬЯНА МОСКВИНА*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Реанимация: вожди вновь на телеэкране

6

АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ
Путь из варварства

9

ВАСИЛИЙ ПИЧУЛ:
«Лучше Красного знамени ничего нет»
Беседу ведет Евгений Гусятинский

17

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ:
«Власть есть зло»
Беседу ведет Александр Липков

24

ЛЕОНИД МЛЕЧИН:
«Мы живем в царстве мифов»
Беседу ведет Жанна Васильева

30

С кем спал или кого расстреливал?
«Круглый стол» «ИК»

46

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Борьба за право быть рабом

РЕПЕРТУАР

53

ЕЛЕНА СТИШОВА
Last, but not least
Сочи-2004

55

Н.СИРИВЛЯ
Всюду жизнь
«Водитель для Веры», режиссер Павел Чухрай

59

О.СУРКОВА
В поисках утраченного
«Долгое прощание», режиссер Сергей Урсуляк

65

АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Конец Фаины
«Богиня: как я полюбила», режиссер Рената Литвинова

69

ДМИТРИЙ КОММ
Черная кошка в зарослях ханжества
«Женщина-кошка», режиссер Питоф

73

ИННА КУШНАРЕВА
Читай по губам
«Только не в губы», режиссер Ален Рене

76

ВИКА СМИРНОВА
Возвращение к жесту
«Обслуживание номеров», режиссер Эмиль Граффман

78

ЭМИЛЬ ГРАФФМАН:
«У Чехова говорила даже мебель»
Беседу ведет Вика Смирнова

КОММЕНТАРИИ

83
НИНА ЦЫРКУН
Реквием по мечте

86
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Главный разум

90
СЕМЕН ЭКШТУТ
«Ох! кабы у меня было 100 000!»

ИМЕНА

95
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Вредный человек
Портрет Олега Борисова

104
НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ:
«Я снимаю фильмы про то, как нехорошо быть злодеем»

РАЗБОРЫ

113
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Кино-бреф
Заметки о современном короткометражном кино

ОПЫТ

125
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
Стайерская дистанция
Беседу ведут Ася Колодижнер и Петр Шепотинник

ПУБЛИКАЦИИ

131
Н.ГОЛОВАНОВА
Эффект Хохловой
Эссе памяти мастера

135
СЕРГЕЙ КОМАРОВ
Коллекционеры
Интервью вел Анатолий Высторобец

ЧТЕНИЕ

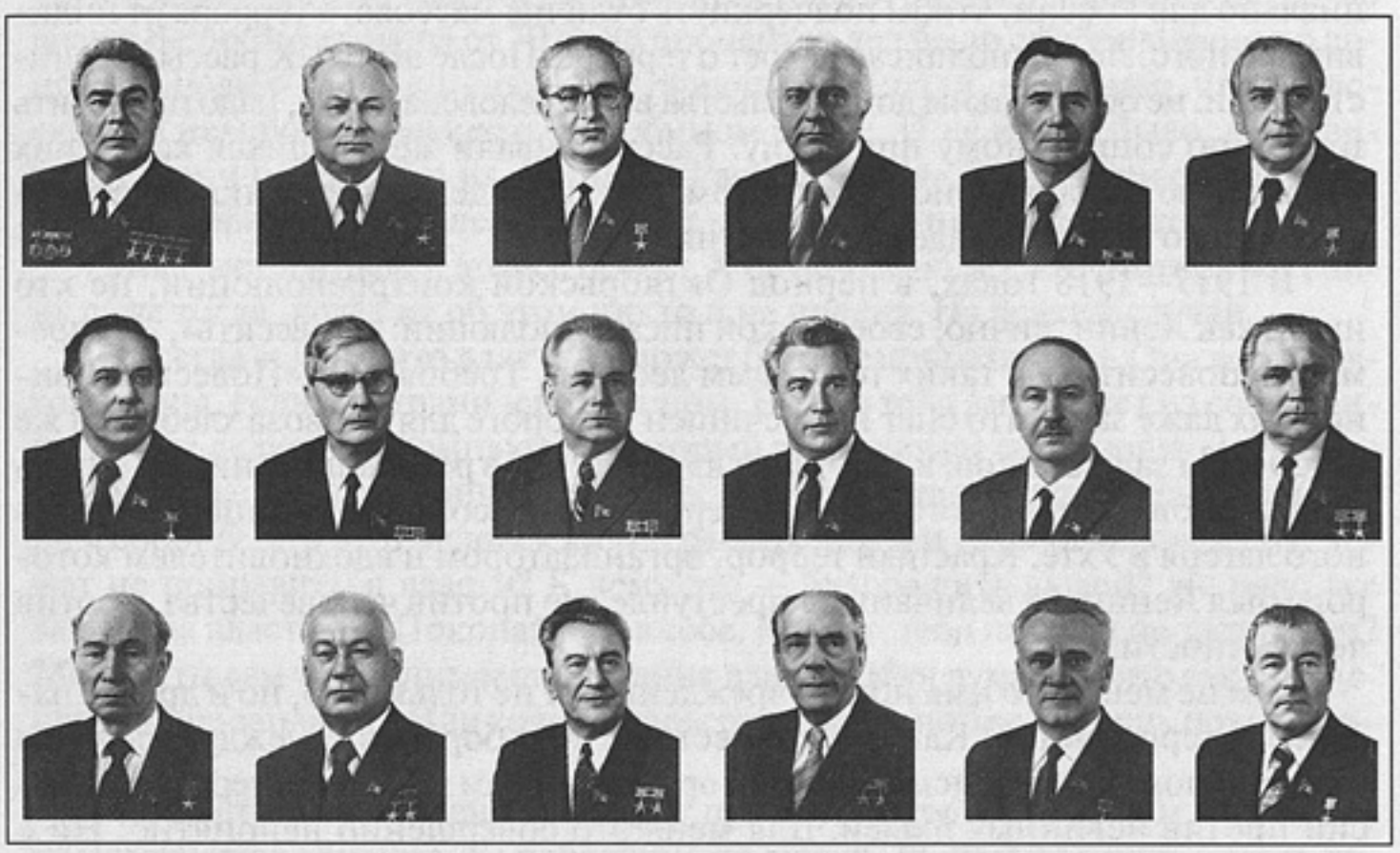
141
ВЛАДИМИР ЧУМАК
Дом моего отца
Сценарий

SUMMARY

175

Гриша Брускин.
«Жизнь превыше всего».
Фрагмент

Реанимация: вожди вновь на телеэкране



Чуткое российское телевидение предвосхитило — или предугадало — те общественные настроения, а в конечном счете и шаги власти, которые определили политический, социальный и моральный климат самого последнего времени. На разных каналах уже года два с нарастающей активностью едва ли не ежедневно, непременно в прайм-тайм и с утренним повтором идут фильмы, программы, специальные передачи, посвященные политическим лидерам и героям советской истории. Эти фигуры, в том числе все тираны и палачи, уродливые явления и страшные события тех семи с лишним десятков лет, быт, мода, песни и т.п. столь настойчиво актуализируются и столь радикально пересматриваются, что прошлое, от которого мы вроде бы решительно отказались, предстает для все более широкой аудитории как безусловная, вечная, неотменяемая ценность. Как «главное», о чем мы всегда «пели» и будем «петь».

В этом номере мы обсуждаем разные стороны, а также многие из причин и следствий телевизионной реставрации советского типа сознания. В подборке материалов «ИК» дает слово создателям и аналитикам, высказывающим непохожие, зачастую полярные взгляды и на советскую историю, и на ее сегодняшнюю телеверсию. В разговоре принимают участие режиссеры и сценаристы Андрей Кончаловский, Василий Пичул, Алексей Ханютин, Евгений Цымбал, Леонид Млечин, Александр Липков, публицист Денис Драгунский, историк Семен Экштут. Предваряет наш разговор патриарх демократического обновления страны академик Александр Николаевич Яковлев.

АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ

Путь из варварства

Мне совершенно непонятна психология тех людей, которые снова хотят облизывать сапоги Ленина, Сталина, Дзержинского, Андропова — фактически палачей, если говорить сегодняшним языком.

Давайте так посмотрим. Мы сегодня боремся с международным терроризмом. Кто такие террористы? Люди, которые убивают людей, устраивают взрывы в метро, самолетах. В то же время памятники идеологу терроризма, автору теории массовидности террора Ленину у нас стоят на всех губернских площадях. «Массовидность террора» — это термин, который Ленин изобрел специально для России, чтобы подчеркнуть отличие массового террора от индивидуального. Ленин подписал декрет о терроре. После этого ЧК рассылала инструкции: не обязательны доказательства вины человека в суде, надо проводить террор по социальному принципу. Расстреливали же учащихся кадетских училищ, не разобравшись даже в том, что одно дело — ученики-кадеты, а другое дело — члены кадетской партии.

В 1917—1918 годах, в период Октябрьской контрреволюции, не кто иной, как Ленин, лично, своей рукой писал резолюции: «Повесить», «Непременно повесить». И таких телеграмм десятки. Требовал — «Повесить!» виновных даже за то, что снег не расчищен на дороге для подвоза хлеба. Он же автор идеи заложников, в том числе из детей. Он в резолюциях писал: «Взять заложников из семей богатых, офицеров». Он же создатель концентрационного лагеря в Ухте. Красный террор, организатором и вдохновителем которого был Ленин, — величайшее преступление против человечества, против человечности.

Тем не менее его имя носят учреждения. И не только его, но и других палачей и террористов. Как это совместить? Мы боремся с международным терроризмом и кланяемся до сих пор организаторам массового террора в России против невинных людей. Для меня это совершенно непонятно. Ни с нравственной, ни с политической точки зрения.

Рационального объяснения тут быть не может. Тут какая-то продолжающаяся политическая шизофрения. Когда с XX съезда началась постепенная десталинизация общества, многим людям становилось не по себе. Многие до сих пор против этого. Спросим себя: почему? В данном случае ответ простой. В ГУЛАГе сидели, гнили, умирали миллионы людей. Но обслуживали ГУЛАГ тоже миллионы. Конвойные войска, следователи, охранники, люди, входившие в расстрельные команды, врачи, работавшие в лагерях, воспитатели в детских домах, куда отправлялись дети репрессированных, и т.д. Это огромная масса людей со своими привилегиями, со своим особым положением власти над другими. И когда началась десталинизация, эти люди подспудно, на подкорочном уровне ощущали свою вину, не признавая ее. Нынешнее заигрывание с прошлым — с рассуждениями о том, что не все, мол, было так плохо, что надо показывать историю объективно и использовать позитивные моменты для воспитания детей, — находит отклик у детей и внуков тех, чьи отцы несут прямую ответственность за то, что происходило в стране.

Можно сказать: «Зал был наполовину полон». Можно — «Зал был наполовину пуст». И здесь возникает нравственный, так сказать, нюанс. Стоило сказать: «Нет, нет, зал не был наполовину пуст», как немедленно появились люди с вылущенной совестью, которые начали говорить только об одной стороне истории и забывать о другой. Не из идейных соображений, а из материальных.

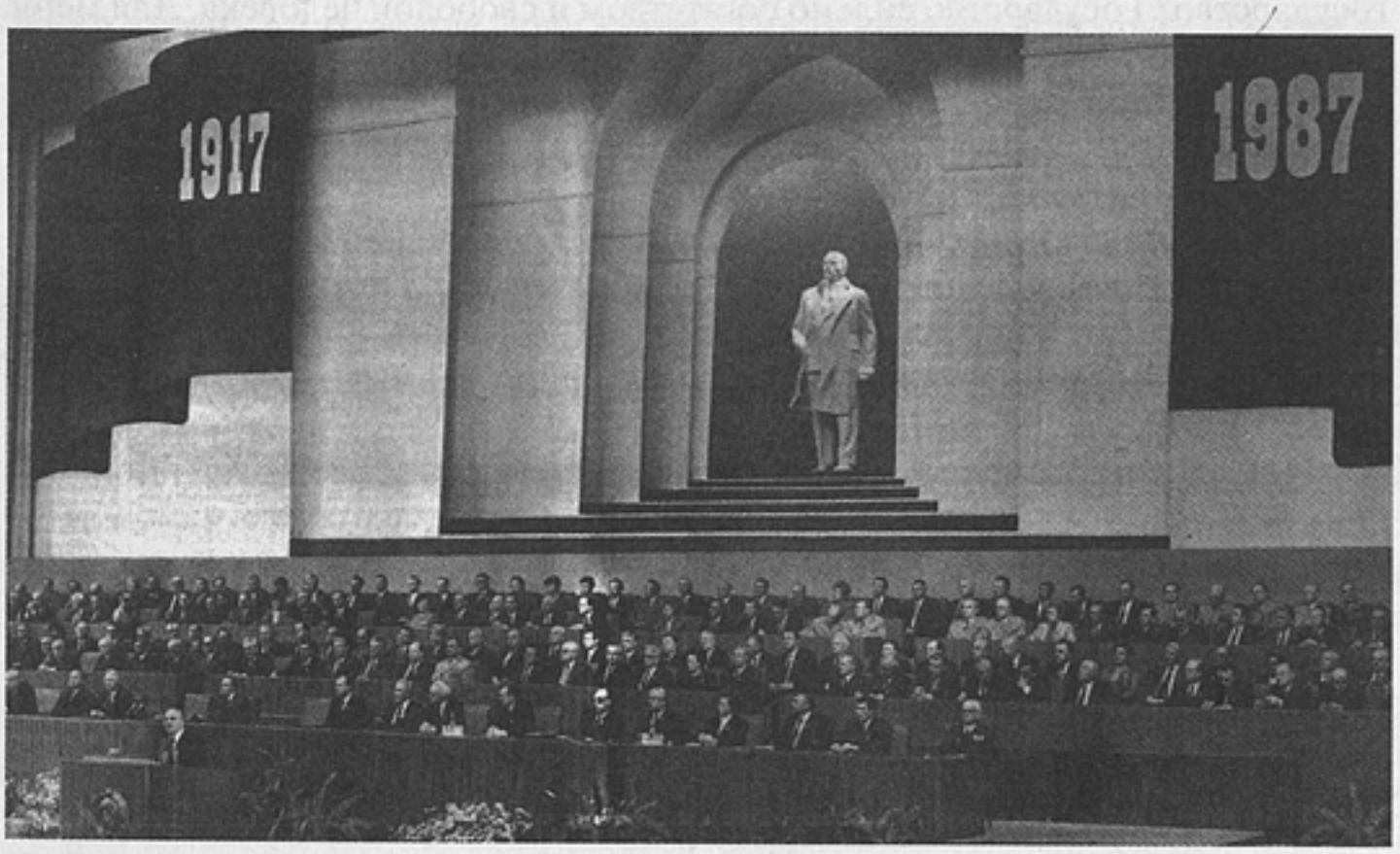
Посмотришь некоторые исторические фильмы и думаешь: «Постойте, а почему же вы не сказали о том, что человек участвовал в расстрелах, что он подписывал расстрельные списки?..» Как можно зарабатывать деньги на крови и на такой вот забывчивости? Не секрет, что Сталин лично подписал около сорока расстрельных списков на сорок четыре тысячи человек. Я имею в виду не просто его ответственность за происходящее в стране, а личную подпись, являющуюся смертным приговором невинным людям. Сталин лично ответствен за убийство сорока четырех тысяч невинных людей. Так почему же вы говорите с экрана телевизора, какой он был гениальный, добрый, внимательный? Очнитесь! Посидите немножко и подумайте! Погуляйте по улице и подумайте. Время ведь движется вперед. Подумайте хотя бы о том, что ваши дети о вас будут думать.

Покорное следование наших золотых перьев воображаемому свистку власти меня, мягко говоря, расстраивает. Причем у меня создается впечатление (я внимательно за этим слежу), что никто сверху, из властных структур, и не заставляет упоминать одни факты и не упоминать другие. Авторы передач и статей делают это по своей воле. Мне хочется в этой связи напомнить, что во время Великого террора от 70 до 80 процентов дел было сфабриковано по доносам. Люди о своих соседях, сослуживцах сообщали, например, что те рассказали нехорошие анекдоты о любимом вожде. И не важно было, действительно они рассказали их или нет. «Рассказчиков» брали и расстреливали. И я вижу прямую параллель сегодняшней тенденции с тем опытом.

Мне, честно говоря, это все претит. Я не понимаю тех, кто охотно гнет спину даже тогда, когда их об этом никто и не просит. На всякий случай.

Я всегда считал, что власть не может быть демократичной. Она всегда авторитарна, если не ограничена законом. Но кто тебя заставляет из собственного носа делать биокомпьютер, который вынюхивает обстановку и приспосабливает ее для своих личных интересов? Кто заставляет предугадывать: если я сообщу, что этот человек лично расстрелял три тысячи человек, это может не понравиться власти? К чему это — будоражить людей? Не надо все валить на власть-то. Покопайтесь в себе. Может, тебя никто и не заставляет? Может, ты сам так понимаешь желания власти? Или думаешь, что так тебе денег больше заплатят? Или хочешь карьеру делать и потому хочешь понравиться власти?

А может, ты ошибаешься? Вдруг пройдет какое-то время, и власти это не понравится? Значит, ты побежишь по другим кустам и будешь искать пути к новым настроениям власти? Или уж совсем высохло все в душе, где теплилась совесть человека? А ведь умирающая совесть — это умирающая нация. Если потерять совестливое начало в жизни, то мало сказать, что мы за-



блудились. Это значит — мы умерли как люди. В этом вся проблема и вся трагедия.

Мы уже прожили под самодержавием тысячу лет. И все время у нас превалировали прямые, быстрые, силовые решения. Были только, заметьте, несколько моментов в истории, когда мы пытались вырваться на свободу.

В 1905 году появился Манифест 17 октября — фактически первая конституция России, объявившая политические свободы. И что? Мы испугались. Мы не услышали шелест новой страницы истории России. Начались смуты, уголовщина, столкновения, которые назвали почему-то революцией. Россия растерялась от свободы.

Второй момент — Февральская революция. Мирная, ненасильственная. Царь отрекся от престола. И что? Опять Россия растерялась. Поджоги, стрельба, уголовщина. В результате власть захватила ленинская группа экстремистов, объявившая террор добродетелью общества. Никто не защитил свободу. На защиту этой свободы Корнилов, Колчак, Деникин встали уже после, в Гражданскую войну...

В 1985 году начался переход от тоталитарного режима к свободному демократическому обществу. И что же мы видим сегодня? Коррупцию, доносительство, слив компромата, террор в разных формах. Опять мы растерялись.

Так сложилась история. Мы в России не боимся голода, не боимся войны. Но боимся свободы. Мы с ней не справляемся. Даже циничная фраза появилась: «Свобода не масло, на хлеб не намажешь». Так и хочется согласиться со словами великого поэта Федора Ивановича Тютчева, который говорил, что в российской истории до Петра I — сплошная панихида, а после Петра I — сплошное уголовное дело. Это он еще не знал о периоде ленинско-сталинском.

Нам вылезать из этой психологической трясины, видать, еще очень долго. В других государствах на это потребовалась смена трех-четырех поколений. Человека не очистишь от грязи силовыми методами. Только он сам может размышлять, выбирать, следовать соблазнам или отказываться от них. Очевидно, самоочищение не может быть просто автоматическим.

Власть может тормозить это самоочищение или помогать ему. Мы все время говорим об экономике. Не будет хорошей экономики, пока не будет хорошего образования, хорошего здравоохранения, высокой культуры, хорошей семьи. Эти четыре фактора и могут обеспечить базу для того, чтобы люди создали хорошую экономику, богатство. И, конечно, приоритеты деятельности самоуправленческой власти (я верю в самоуправление) должны быть определенными, направленными на помощь этому самоочищению.

Все кругом сейчас говорят о сильном государстве. А что такое — сильное государство? Государство сильно богатством и свободой человека. Для меня это значит, что Бельгия или Австрия — это сильные державы. А если государство демонстрирует ракеты, угрозы, претензии на имперскую власть, то, извините, это от бессилия. Сильное государство предпочитает диалог. Пусть даже он будет длиться сотню или сотни лет.

Пора нам переходить все-таки от варварства к цивилизации. Мы делаем вид, что мы цивилизованные люди. Нет, мы варвары. Потому что мы убиваем друг друга. Вот кончим убивать, тогда можно сказать — да, мы теперь стали цивилизованными людьми. Путь к этому единственный — диалог цивилизаций.

И последний вопрос. Сегодня снова входит в обиход термин «пятая колонна», существует ли она? На мой взгляд, да. Она здравствует в чиновничестве, в фашистах, в коррупции власти, в чудовищной людской нетерпимости и властном авторитаризме. Что же касается инакомыслящих, то именно в них я вижу подлинных патриотов России, способных защитить завоеванные свободы.

Записала Ж.Васильева

ВАСИЛИЙ ПИЧУЛ:

«Лучше Красного знамени ничего нет»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Евгений Гусятинский. Вы сняли для телевидения несколько документальных фильмов о лидерах советской истории. Чем обусловлен ваш интерес к этим фигурам?

Василий Пичул. Все произошло случайно. Мне предложили сделать фильм про Сталина. Я никогда в жизни ничего про Сталина не думал, кроме того, что в меня вбивали, пока воспитывали, — книгами Солженицына, Шаламова. Я был, так сказать, средней руки интеллигент, который имел представление о том, что Сталин по утрам завтракает христианскими младенцами, а на обед ест мусульманских. С этих позиций я начал выяснять, каков Сталин на самом деле. Изначально мой взгляд был абсолютно нейтрален. Я исходил из того, что ничего не знаю. Понимая, что давать какие-либо исторические, политические оценки этой крупной фигуре я не готов, что мне попросту не хватает образования, я попытался выяснить для себя и рассказать зрителю о том, что это был за человек. Картина о Сталине принципиально делалась, как рассказ о личной жизни императора, великого императора.

Я был воспитан на том, что сталинская политика — это колоссальная трагедия в истории нашей страны. Безусловно, это так. Количество жертв огромно, оно не поддается никакому осмыслению. Но при этом — скажу сейчас чудовищную вещь, извинившись перед всеми родственниками жертв сталинских репрессий, — я попытался рассказать о Сталине как о персонаже шекспировской хроники. Например, как о Ричарде III. Во времена Ричарда III кровь тоже лилась рекой, но когда мы смотрим Шекспира, мы не переживаем за убитых, мы думаем о том, кто убивает, — и это гораздо интереснее. Такой же принцип положен в основу фильма о Сталине.

Встречаясь и общаясь с людьми, современниками Сталина, я понял, что он был великим императором. Естественно, вся русская история абсолютно фальсифицирована. Все, что преподают детям в школах, не имеет никакого отношения к реальной жизни. Сделав фильм, — опять скажу страшную вещь — я стал сталинистом, я стал поклонником Сталина как шекспировского персонажа. Сталин остановил гражданскую войну (когда брат шел на брата), что нелегко сделать в стране, где люди не без радости убивают друг друга. Дальше — индустриализация. Страну с довольно вялым сельским хозяйством Сталин превратил в мощное государство с огромными — завоеванными — территориями. Задача стояла очень простая — завоевать весь мир. Сталин был невероятно амбициозен. Он жил с идеей завоевания мира. Но главное мое открытие — Сталин не пил за Победу 9 мая. Он не считал, что мы победили. Потому что не выполнил те задачи, которые ставил перед собой как великий завоеватель. Американцы остановили Красную Армию на реке Одер, и Красная Армия не дошла до Ла-Манша. Поэтому Сталин не считал, что выиграл войну.

Е.Гусятинский. Не давая исторических оценок, вы не опасались, что личная жизнь Сталина заслонит его политические дела, уведет в тень то, что он сделал со страной? Не боялись, что тем самым произойдет тонкая идеологическая подмена?

В.Пичул. Деяния Сталина-вождя фильм не игнорирует. Приехав в Гори и увидев яму, в которой он родился, я понял, что, поднявшись из этой ямы и став одним из великих императоров мира, Сталин проделал колоссальный путь. Другой вопрос, что этот путь проложен по трупам, но в России по-другому не бывает. Любой человек приходит к власти по трупам тех людей, с которыми

он бился за эту власть. И говорить, что у нас только Сталин всех убивал, а остальные были белые и пушистые, — значит говорить неправду. Любая власть располагается по ту сторону книжной морали и гуманистических традиций, проповедуемых русской культурой. Там, где власть, нет морали. Люди во власти — безнравственные люди. Ценность человеческой жизни в российской политике равна нулю. И это надо понимать. Но если бы эти вожди (и другие) не убивали, убивали бы их. И это ужасно. Но этот ужас сопутствует всей нашей истории. После фильма о Сталине мне предложили сделать цикл о Ленине, Хрущеве и Брежневе. Я очень хотел снять фильм о Черненко. Но мне не позволили — так же, как не позволили сделать ленты о Ельцине и Горбачеве. Сейчас, правда, я занят фильмом о Горбачеве под названием «Наш Горби». После Сталина была «Еще одна песня о Ленине», фильм, который уже больше года не выходит на телеэкран, то есть, в соответствии со старой советской традицией, лежит «на полке». Потом была картина о Хрущеве под названием «Кукурузный царь», почему-то переименованная каналом в «Как добивали Хрущева». И был фильм «Дорогой Леонид Ильич», посвященный Брежневу.

Е.Гусятинский. Почему запретили ваш фильм о Ленине?

В.Пичул. Не запретили. Его приняли, заплатили деньги, но не показали. Поэтому претензий быть не может. Хотят — ставят в эфир, не хотят — не ставят. Почему так — руководство никогда не говорит. Я не спрашивал. Для меня самого это удивительно. Хотя... Фильм строится как рассказ о борьбе пролетариата за свои права, а это очень радикально по нынешним временам.

Е.Гусятинский. И слишком злободневно?

В.Пичул. К сожалению, да. Что касается Ленина. В Ульяновске до сих пор стоит дом, в котором он родился. Огромный, деревянный, площадью порядка 250 квадратных метров. То, что называется коттеджом или городской усадьбой. При этой городской усадьбе был яблоневый сад длиной 150 метров. Отец Ленина был единственным, кто зарабатывал деньги в семье. Мама была домохозяйкой, в семье было шестеро детей. Все друг друга любили, условия для жизни были замечательные. Но пятеро из шести детей стали революционерами. Фильм о Ленине — это попытка ответить на вопрос: почему эти замечательные дети, выходцы не из нищей (в отличие от Сталина) семьи, дети, обожаемые родителями, пошли уничтожать мир, в котором родились? Ответ: потому что мир в России настолько несправедливо устроен, что как только вырастает сытое поколение, которое не пороли и не запугивали, оно начинает бороться с этой несправедливостью. Либо в нашей стране происходит жуткое кровопролитие, где все пытаются выжить, либо у нас наступает эра стабильности. Однако эта стабильность рождает новое поколение, готовое опять, в надежде устроить все по справедливости, проливать кровь. Вот это страшное русское стремление — чтобы все было справедливо. Ведь никто не приходит к власти, чтобы накормить народ «колбасой с черной икрой». Задача лидеров — устроить мир так, как они считают нужным. Устроить его по справедливости. Но русское понимание справедливости — это десятки миллионов жертв.

Е.Гусятинский. Обращаясь к мифологизированным персонажам, не рисковали ли вы впасть в другую крайность — в раж демифологизации? А антимифы, как это ни парадоксально, еще больше противостоят реальности...

В.Пичул. Я никуда не мог уйти от демифологизации. Возьмем, например, ситуацию с Никитой Сергеевичем Хрущевым. Все считают, что он был гуманистом, отцом русской демократии, оттепели и прочего. Но сейчас уже доказано, что речь Хрущева на XX съезде была написана Лаврентием Павловичем Берией. И все идеи, реализованные Хрущевым, являлись идеями Берии. И Хрущев сам по себе — такой же убийца и палач, как и остальные. Говорить о том, что он был весь в белом, а окружали его страшные люди, — тоже неправда. Хотя в сознании большинства интеллигентных людей Хрущев — это «наше все».

Е.Гусятинский. Как вы, режиссер-игровик, работали с документами?

В.Пичул. Очень просто. Я приходил в архив и смотрел все, что там есть. Снимал все, что меня интересовало. Это забавная вещь — все равно, что читать чужие письма. Самое сильное из того, что мне показали, — это библиотека Сталина. Сталин читал по-английски. И не просто читал, еще и делал помет-

ки. А в меня ведь долго всаживали миф, что Сталин — рябой, малообразованный человек. Но никто, кроме Сталина (из тех, кто пришел ему на смену), не читал по-английски.

Е.Гусятинский. Мифы и антимифы не оставляют пространства для объективности. Вы пытались быть объективным?

В.Пичул. Нет, конечно. Фильмы о лидерах нашей истории — абсолютно субъективные фильмы. Это мой личный взгляд. Я рассказывал о том, что меня интересовало. Беда заключалась в том, что я работал на государственный канал. Возник чудовищный конфликт. Этот канал не позволяет быть до конца субъективным и откровенным. Ведь то, что показывают по госканалу, зрители воспринимают как позицию государства. Руководство канала это прекрасно понимает. Если что-то сказали по каналу «Россия» — значит, это сказал Путин, и никто другой. Любая субъективность тут проблематична. Сильная субъективная позиция не для эфира.

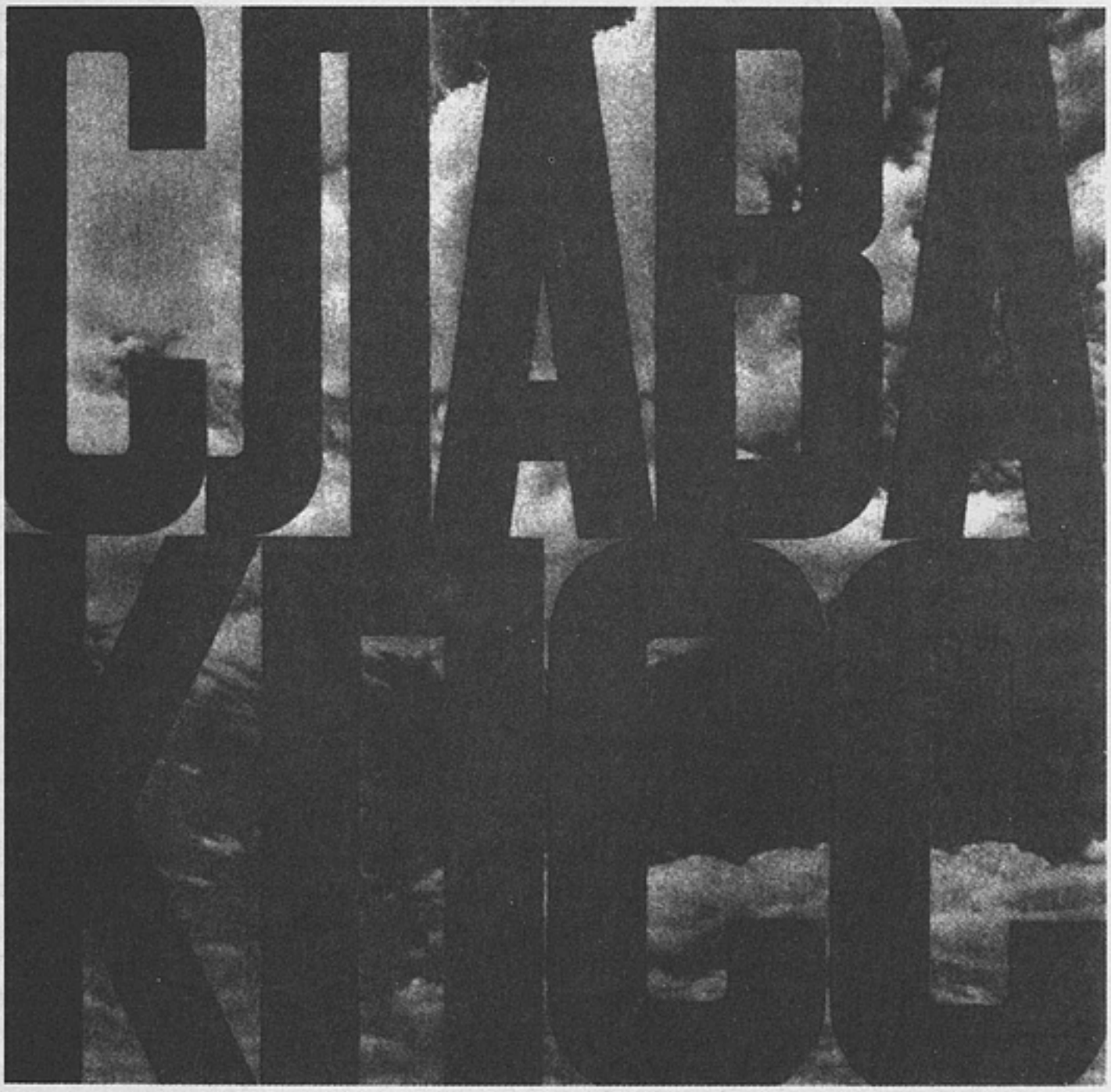
Е.Гусятинский. Если это госзаказ, то в чем он заключался? Были ли у канала какие-то конкретные требования, установки?

В.Пичул. Когда они смотрели готовое кино, то требовали какие-то вещи убрать. Эта проблема, к сожалению, существует, она всегда существовала и будет существовать.

Е.Гусятинский. Какой же образ Сталина или, скажем, Хрущева заказывает сегодняшняя власть?

В.Пичул. Власти вообще ничего не нужно. Руководство канала ориентируется на две очень простые и взаимоисключающие вещи. Это, во-первых, рейтинг и, во-вторых, мнение начальства, которое, не дай Бог, увидит фильм. Ужасающий конфликт между рейтингом, а значит, деньгами, и волей начальства, приведет их всех — я имею в виду тех, кто рулит на госканалах, — в сумасшедший дом.

Е.Гусятинский. Как вы относитесь к нынешней тенденции — попытке реанимации советских ценностей? Телевидение играет тут главную роль.



Эрик Булатов.
«Слава КПСС»

В.Пичул. Вопрос не в возвращении советского. Я считаю, что лучше Красного знамени ничего нет. Нынешний трехцветный флаг неправилен. Я все время путаю его с голландским флагом. Когда вижу, то думаю — наш это флаг или голландский? Красное знамя невозможно было перепутать ни с чем. Возвращение гимна тоже считаю нормальным. Хотя, на мой взгляд, «Прощание славянки» в качестве русского гимна гораздо сильнее — тут мы стопроцентно всегда будем проливать слезу. Но новый текст нашего гимна глупый, старый же... Если меня сейчас попросят спеть гимн, я буду петь «Союз нерушимый республик свободных», и никуда от этого не деться. Помимо гимна, никаких советских мифов больше нет. Попытка взглянуть на Советский Союз с учетом того, что уничтожалось в перестройку, нормальна. Я отношусь к этому спокойно. Сама идея вернуть какие-то ценности, на которых, допустим, я воспитывался, меня не раздражает.

Е.Гусятинский. Вам не кажется, что нынешний госзаказ на «героев советской эпохи» подготовлен в середине и конце 90-х «культурными запросами» нашей интеллигенции?

В.Пичул. Никакого госзаказа реально не существует. Если бы он был, мы бы уже по-другому себя чувствовали. На самом деле телевидению плевать на то, что стоит между рекламными блоками. Они бы с радостью показывали больше американских фильмов или больше юмористических передач с очень уважаемым мною господином Петросяном. Необходимость документальных фильмов возникает, оттого что нельзя показывать только американское кино. Нет госзаказа. В этом принципиальное отличие советских чиновников от нынешних. У советских, при всех их недостатках, были принципы. У нынешних принципов нет, им плевать на все.

Е.Гусятинский. То есть им совершенно все равно, о чем будет кино — об ужасах сталинизма или, грубо говоря, о трудном детстве мальчика Иосифа Джугашвили?

В.Пичул. Скорее, их — руководителей каналов — волнует реакция, к примеру, Солженицына. Они об этом думают. Но мне не кажется, что они заботятся о возвращении советских мифов. По-моему, все проще и прозаичнее. Каналы существуют в ситуации конвейера, которая не позволяет философски осмыслить то, что происходит сегодня в стране. Вопрос в том, на что откликаются зрители. Когда нам говорят, что мы хуже, допустим, американцев, это действует. И тогда хочется услышать, что все-таки мы прожили не бездарную жизнь, что мы верили в вещи, в которые стоило верить. Если и говорить о возвращении каких-то советских идеалов, то заказчиками этого возвращения являются люди, уставшие слышать, что их жизнь — полное говно, уставшие ощущать себя ничтожеством по сравнению, скажем, с гражданами США. И это нормальная человеческая реакция. Ведь на самом деле все не так.

Е.Гусятинский. Возможно ли, что ущербное самосознание, о котором вы говорите, вызвано непониманием или недопониманием трагедии советской (и особенно) сталинской эпохи?

В.Пичул. Нет. Оно вызвано массированной атакой на сознание людей, которая происходила в начале 90-х годов. Когда людей всячески унижали, внушали им, что их жизнь чудовищна, что все, что они делают, никому не нужно. Что деньги, которые у них есть, — всего лишь бумага и ничего не стоят. Что их ракеты чудовищны, а танки — не танки. Короче, ничего у них нет. Делая сейчас фильм о Горбачеве, я осознал, что серьезная трагедия заключалась в том, что мы действительно хотели перемен. Мы ведь никого не слушали, не слушали тех, кто говорил, что происходит колоссальный обман. Мы все верили, что Запад нам поможет. Мы все верили в позитивную модель западного общества, верили что эта модель сделает нас всех счастливыми. А кончилось все реальной катастрофой. Выяснилось, что Запад решал исключительно свои проблемы, заботился о собственной выгоде. А мы, мягко говоря, просто потеряли рынки. Рынок кино, например.

Е.Гусятинский. Вы считаете, что запрос на советские ценности инициирован скорее «снизу», чем «сверху»?

В.Пичул. Мое желание переосмыслить то, что нам долго внушали, — это же-

лание человека «снизу». Когда Сталина называют ничтожеством, это неправда. Сталин был *великим* императором, диктатором, палачом, убийцей. Надо понимать, что его масштаб несоизмерим с нашим пониманием действительности. Люди же, которые сегодня находятся у власти, не ставят перед собой задачи выработать государственную идеологию. Им хватает Чечни. Но: «Про Чечню, пожалуйста, не надо» — таково их желание. Можно все, только не надо плохо про Путина и про Чечню. Эти две темы — табу.

Е.Гусятинский. Таким образом, вы полагаете, что интерес к советским вождям, к правителям СССР — это своеобразный отвлекающий маневр власти?

В.Пичул. Конечно. Чтобы про «Челси» не задавали вопросов и прочее.

Е.Гусятинский. Как вы относитесь к большому советскому стилю?

В.Пичул. Я являюсь его адептом. Два фильма снимал на ВДНХ. Большой советский стиль останется в истории мировой культуры. Его нужно сохранять. Хотя бы ВДНХ сохранить. А «Падение Берлина» нужно не высмеивать, а просто смотреть. Нужно показывать, какого уровня кинематографические задачи тогда решались. И сопоставлять с сегодняшними сериалами, снятыми на чудовищный «Бетакам». Чтобы понимать разницу между тем, что было, и тем, что есть. Я говорю о форме. На любое предложение потратить десятки миллионов долларов на создание кино большого советского стиля я бы с радостью согласился.

Е.Гусятинский. Можно ли отделить эстетику большого советского стиля от его идеологии? Или эти вещи неразлучны? И возвращение стиля ведет к неминуемому возвращению идеи?

В.Пичул. Идеология большого советского стиля очень позитивна. Она внушала людям уважение к себе. Фильм «Свинарка и пастух» говорил, в частности, о том, что человек, родившийся на Кавказе, — такой же, как и девушка из русской деревни. Ведь что самое страшное? Мы имперская нация, а империя подразумевает многонациональность и равенство. «Ты равен мне» — вот в чем заключалась советская идеология. Это простая вещь. Сейчас брюнет не равен блондину. Когда на улице меня останавливает милиционер и искренне говорит, что «брюнеты москвичами быть не могут», это чудовищно. Такие вещи оскорбляют память наших предков, потому что Россия веками создавалась как империя, как многонациональная страна, и Советский Союз идею империи всегда поддерживал. Межнациональная вражда, происходящая сейчас, направлена в первую очередь против России. Задача проста — разделить, развалить, ископаемые (а это большие деньги) растащить. «Мерседесы» мы не делаем. Не нужны они нам. За нефть немцы всю Москву завалят «Мерседесами». Из-за нефти сейчас идут мировые войны. Но идея, что нефть принадлежит всем, а не только господину Роману Абрамовичу, никак не поддерживается, не лоббируется.

Е.Гусятинский. Стало быть, возрождение имперской идеи возможно только с возрождением большого советского стиля?

В.Пичул. Дело в том, что кино у нас пока не существует. Есть отдельные попытки сделать отдельные фильмы. Это частные инициативы частных людей. По ним трудно понять, что происходит. Стиль рождается, когда есть поток, индустрия, массовое производство. Пока нет необходимого количества фильмов, романов, чтобы можно было говорить о некоем общем стиле.

Е.Гусятинский. В ваших документальных фильмах большой советский стиль присутствует?

В.Пичул. В любом кино форма определяется бюджетом. Документальное кино — это очень маленький бюджет. Я использовал две вещи — интервью и хронику. Я не думал о большом советском стиле. Я думал о героях.

Е.Гусятинский. Ваше отношение к новой цензуре? Она закономерна или нет?

В.Пичул. На чем построена цензура? На страхе вашего работодателя. А он боится другого — над ним стоящего — работодателя. В советские времена цензура была очень простой и внятной. Нельзя, чтобы в кадре присутствовали военные объекты, мосты и прочее, что может привлечь интерес иностранной разведки. Плюс нельзя было быть идеологически некорректным — противопоставлять себя коммунистическому режиму. Но коммунистическая идеоло-

гия была ярко выраженной, ее законы были четко сформулированы. Сейчас же нет никаких правил. Есть некие отдельные люди, отслеживающие реакцию администрации президента или самого президента на то, что производят СМИ и современная культура. Их желание перестраховаться и есть нынешний вариант цензуры. Вернее, речь идет даже не о цензуре, а о страхе конкретных людей потерять свои должности. Этот страх понятен. Ты приходишь к человеку, который зарабатывает не просто большие деньги, а очень большие, и говоришь ему: «Я хочу, чтобы это слово здесь осталось». С одной стороны, на кону — фраза в фильме, с другой — благосостояние конкретного человека. В таких условиях абсолютно по-другому себя ощущаешь, понимаешь, что хочешь лишить этого человека, его детей какой-то жизни. Все сразу становится проще. Ясно, что любая фраза, любой эпизод в фильме не стоят потери этим человеком возможности ездить на автомобиле «БМВ», возможности обучать детей за границей.

Е.Гусятинский. Вы считаете, что такой риск, такие проблемы действительно существуют?

В.Пичул. Да, все это реально существует. Мастерство как раз заключается в том, чтобы сделать так, чтобы все остались довольны. Схожим образом обстояли дела и в советское время. Поскольку мы берем *у них* деньги на производство фильмов, глупо за *их* же деньги поливать их грязью. Почему эта ситуация болезненна? Эпоха абсолютной вседозволенности, когда главенствовал следующий принцип: «Я — главный, как я сказал, так и будет», прошла. Сейчас другой принцип: «Ты кто такой?! Пошел вон!» Это проблема не столько цензуры, сколько понижения социального статуса. Режиссер из пророка вернулся в состояние наемного работника. Такой поворот дисциплинирует.

Е.Гусятинский. Вы являлись режиссером «Старых песен о главном—3». Как родился этот проект? Благодаря ностальгии по советским временам, причем ностальгии интеллигентского толка?

В.Пичул. Проект начинался, как эстетская история. Но имел невероятный коммерческий успех и потому из эстетского продукта перешел в серьезный бизнес, завязанный на больших деньгах. Я был приглашенным режиссером. «Старые песни о главном» — один из шагов к пониманию того, что вещи, сделанные в СССР, по-прежнему работают. В этом проекте мне достались 70-е годы — песни моей танцплощадки, моей молодости. Для меня этот проект был связан не с Советским Союзом, а с историей моей жизни, с моими личными эмоциями.

Е.Гусятинский. Можно ли говорить о бессмертии советской эстетики?

В.Пичул. Трудно сказать. Был такой поэт, автор многих песен, Лебедев-Кумач. Он рассказывал, что, когда в 1956 году состоялся Московский фестиваль молодежи и студентов, все советское рухнуло. Когда открыли границы, люди увидели, что есть Америка и Запад, жвачка и джинсы, узнали, что есть западная культура, в которой ограничений и запретов гораздо меньше, чем в культуре советской. Элементы успеха, заложенные в советском стиле, сохраняются. Советский стиль был повязан запретами, закован в табу. Теперь запреты сняты, а табу отменены. И мы либо погибнем, либо выйдем на коммерческий и рыночный, международный и конкурентоспособный уровень развития. Советский опыт есть некая опора: мы помним тройку Михайлов—Петров—Харламов, а также Фетисова, Ларионова, Макарова, Крутова, людей, обыгрывавших всех, помним, что русский хоккей — великий. Несмотря на то что сегодня мы проигрываем всем, кому только можно проиграть. Но эта память дает возможность верить и главное — претендовать на победы. На то, что можно будет делать большое настоящее кино, а не только заполнять паузы между рекламными блоками на телевидении. Думаю, это время придет.

Е.Гусятинский. Расскажите про непоказанный фильм об Андропове. Андрей Кончаловский в своем фильме рисует его провозвестником перестройки.

В.Пичул. Мой фильм называется «Пятый генсек». О том, что у Андропова болели почки, все и так знают. Но никто не знает о том, что у него болели почки начиная с 1964 года. В общественном сознании осталась память о Брежневе как о человеке страшно больном и немощном. Так вот, Андропов был еще

более больным и еще более немощным, чем Брежнев. Он жил на аппарате искусственной почки. Его организм был отравлен его собственной мочой. О каком светлом образе реформатора может идти речь? Он был абсолютно «цековский» интриган, который пришел к власти и умер от ужаса и тяжести этой власти, потому что не знал, что с ней делать. Такая вот жуткая история. Про Андропова сложно было делать кино. Про него вышло много фильмов и передач, в которых он представлен замечательнейшим, талантливым, умнейшим, пишущим стихи человеком, который, к сожалению, не смог реализовать свои прекрасные идеи. Я исходил из того, что Андропов был еврей, сын еврейской женщины и еврейского мужчины. Еврей, ставший императором, — вот о чем кино. Никогда в России и нигде в мире еврей не становился императором. Я понимаю, что такой сюжет очень радикален. Учитывая тот миф, согласно которому нынешнее руководство благоговеет перед памятью об Андропове. Если Сталин — шекспировский персонаж, то Андропов — герой триллера. Когда у него возникала политическая проблема, какой-то человек вдруг неожиданно умирал, и эта проблема решалась. Смерть пяти человек, включая Леонида Ильича Брежнева, враз решила политические проблемы Андропова. В 1991 году Комитет государственной безопасности стоял вместе со всеми и смотрел на то, как рушится Советский Союз. После этого они должны вести себя тихо и интеллигентно и не рассказывать о том, какой замечательной была советская верхушка. Потому что они не выполнили свою главную функцию — не обеспечили государственную безопасность, не сохранили страну. Разговоры о том, что у них были чистые руки, светлые головы, холодные сердца, — лукавство. На самом деле все было, как и везде, по-разному. Думаю, что все эти фильмы сильно украсят мою посмертную ретроспективу.

Е.Гусятинский. Возможно ли преодолеть дуализм массового сознания, ведь либо мы антисоветчики, либо просоветчики, точнее, и те, и другие одновременно? Может наконец-таки советская история стать Историей?

В.Пичул. Историей она станет со временем. Когда перестанет быть частью личной жизни нескольких поколений. То, что я для себя открыл, делая документальные фильмы, вовсе не было сенсацией. Эта информация никогда не была закрытой, засекреченной. Жили люди, которые могли об этом говорить, и книги, посвященные нашему прошлому. Поскольку мы ленивые и нелюбопытные, нам достаточно той «правды», что сообщает телевизор, Первый канал.

Е.Гусятинский. Возможен ли русский Майкл Мур?

В.Пичул. Творчество Майкла Мура — то же самое, что делала советская студия документальных фильмов, типа «Наш дорогой Никита Сергеевич», только с обратным знаком. Человек решает простую политическую задачу — «мочить» Буша. Но с точки зрения эстетической это скучно, неинтересно. У нас тоже есть люди, делающие (и готовые делать) фильмы под условным названием «Наш дорогой Владимир Владимирович». Везде есть и всегда были придворные кинорежиссеры, снимающие придворное кино. Это тоже жанр. Мольер был придворным драматургом, но его пьесы хуже от этого не становились.

Е.Гусятинский. Как тогда беллетризировать историю, не превращая ее в чистый вымысел?

В.Пичул. Это замечательно делает Радзинский. Когда производство немного окрепнет и появятся деньги на экранизации романов Радзинского, у нас будут роскошные исторические фильмы, красивые, кровавые, неоднозначные. Чтобы история стала достоянием масс, нужны большие фильмы или сериалы, идущие в прайм-тайм.

Е.Гусятинский. То есть, по-вашему, беллетризация необходима?

В.Пичул. Это же очень востребованный бизнес. Огромное количество людей обогатится, заработав на этом большие деньги. Такие темы привлекут зрителей, которые всегда готовы смотреть фильмы про русскую историю, не важно, о ком они — о князе Серебряном или Иосифе Сталине.

Е.Гусятинский. Но не способна ли такая беллетризация превратить их в народных героев, в героев масскульта, в образцы для подражания?

В.Пичул. Наполеон, который был не менее кровавым имеператором, чем Сталин, остается тем не менее национальным французским героем. Франция

гордится им. Есть такие люди, о которых никто не хочет думать ничего плохого. И Сталин — из их числа. Все равно про него будут думать хорошо. Потому что в Сталине есть некая энергия, которая вынуждает отбрасывать, забывать все плохое, с ним связанное, но заставляет думать о нем как о великом императоре. Ведь русские — это воины. Страсть завоевывать территории — в наших генах. Горбачева и Хрущева никогда в жизни любить не будут. Их будут проклинать. Любить будут Сталина и Брежнева — людей, реально поднимавших мощь страны и на равных боровшихся с американцами.

Е.Гусятинский. Их будут любить, закрывая глаза на цену, которую заплатил народ за достижение поставленных ими задач?

В.Пичул. Цена в России всегда максимальна. Мы всегда за все платим максимально возможную цену. Это русская национальная традиция. Сталин создал систему, которая пережила его. Когда ее пытались разрушить в конце 80-х — начале 90-х, выяснилось, что никакой альтернативы, ничего другого нет. Все тогда рухнуло. А сейчас, чтобы как-то что-то наладить, приходится все равно возвращаться к старым приемам. Для того чтобы в России что-то работало, нужно расстреливать или, по крайней мере, очень жестоко наказывать. По-другому ничего не работает. Ужасно то, что экономические механизмы не работают. Работают только механизмы страха, которые Сталин мастерски использовал для решения глобальных проблем. Все, кто пытался от механизмов страха отказаться, проигрывали.

Е.Гусятинский. То есть советский опыт непреодолим? Изжить его невозможно?

В.Пичул. Этот опыт — наш бэкграунд, то, из чего мы выросли. Советское прошлое можно любить, можно ненавидеть, но это не имеет никакого значения. Идеологическая, политическая растерянность нынче объясняется тем, что никто толком не знает, что творится. А чтобы осмыслить день сегодняшний, нужно понять, что нынешние проблемы возникли не сегодня, что когда-то они уже решались.

Е.Гусятинский. Как энергия протеста, которой заряжена ваша знаменитая «Маленькая Вера» и которая накопилась у массы людей, может уживаться с пониманием, а значит, отчасти оправданием советской реальности?

В.Пичул. Этот фильм действительно воспринимали как протест против устройства государства. Но протеста не было. «Маленькая Вера» — история семьи, история любви. Какая разница, где и когда происходит то, о чем рассказано в фильме? В Монреале ко мне подходили канадцы и говорили, что история «Маленькой Веры» — сюжет из их жизни. Проблема взаимоотношений детей и родителей существует везде, и в тоталитарных, и в нетоталитарных государствах. Просто в то время резко возрос спрос на гражданскую позицию, а она состояла в том, чтобы «мочить» Советский Союз. Но успех фильма определился тем, что в нем рассказывалась очень личная история. Да, тогда я считал, что «Маленькая Вера» — мой внутренний протест против мироустройства. Но на самом деле я выступал против воспитания, против устройства семьи, а это гораздо важнее. Мы тогда верили, что семья является производной от системы, что она — модель государства. Позже я понял, что семья и государство — разные вещи. Когда я делал «Маленькую Веру», мне было двадцать семь лет, сейчас мне сорок три. С годами энергия разрушения сменяется усталостью и горечью от осознания многих — объективных и субъективных — вещей. Другим становится и взгляд на историю. В «Маленькой Вере» есть замечательный кадр, который мне очень нравится: героиня ловит такси на фоне памятника Андрею Андреевичу Жданову. А Жданов — город, в котором я вырос. Потом, во время работы над фильмом о Жданове, я брал интервью у его сына, который был вышвырнут Хрущевым в Ростов-на-Дону и работал там ректором университета. С одной стороны, я бодро ненавидел его отца, ничего при этом не зная о нем, кроме того, что ему установлен дурацкий монумент. С другой стороны, передо мной сидел его сын — умнейший человек, говоривший невероятно важные и сложные вещи. Это был потрясающий эффект. В такие моменты и меняются взгляды. Уходит юношеский максимализм и приходит взвешенное понимание жизни, истории, своих отношений с миром.

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ:

«Власть есть зло»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

В марте этого года на канале «Россия» был показан авторский фильм Андрея Кончаловского «Бремя власти. Юрий Андропов» (режиссер Алексей Колесников, автор сценария Александр Липков). От других телевизионных фильмов об Андропове этот выгодно отличается четкостью авторской позиции, сфокусированной на главной теме «Андропов — реформатор».

По просьбе редакции сценарист и кинокритик Липков взял это интервью у Андрея Кончаловского.

Александр Липков. Почему вы, режиссер игрового кино, вдруг обратились к телевидению, телевизионной документалистике?

Андрей Кончаловский. Главная причина — изменение функции игрового кинематографа. Он, конечно, приобрел колоссальную массовость, невозможное в былые времена могущество, способность покрывать неохватные пространства, привлекать бессчетное число обитателей планеты, но потерял самого важного для меня зрителя — того, который ждал разговора об основах жизни. Еще в конце 80-х этот зритель существовал, для него кинематограф играл роль наставника, был этическим камертоном и мудрым собеседником, особенно в России. Люди шли в кино в надежде получить либо просветление, либо ответы на те вопросы, которые их мучат. Да, был и коммерческий развлекательный кинематограф, но не теряло своих позиций и кино для людей мыслящих, читающих.

Сегодняшний кинематограф всецело стал развлечением, и в этой роли колоссально преуспел. А вот телевидение оказалось тем местом, куда ушли мои зрители. Даже те, для кого покупка билета не слишком накладна, предпочтут походу в кино кресло у экрана телевизора. Эти зрители не утратили привычку читать. С ними у меня может быть контакт — снимаю ли я «Одиссею», «Льва зимой» или всего лишь познавательные телепередачи. Для них мне интересно работать. Делать фильмы исключительно для себя самого меня никогда не влекло. В принципе, мог бы, но это мне скучно. Так уж меня воспитали мои учителя.

Почему я обратился именно к документальному телевидению? В конце концов, о том же Андропове можно было бы сделать и напряженный игровой фильм. Дело в том, что телевидение сохраняет возможность интеллигентного диалога: телевидение люди слушают, кино уже только смотрят. Оно дает сегодня лишь пищу для глаза, но не для уха. Я не способен воспринимать «Матрицу»: с экрана давит тяжелый рок, «хэви-металл».

Эту траекторию ухода от игрового кино — в документальное кино, на телевидение — и до меня проделывали очень уважаемые художники: Ромм, Росселлини, Кастеллани. Важнейшее тут, думаю, — желание оперировать реальным фактом. Естественно, и в документальном кино факт интерпретируется, подается с субъективной точки зрения (не исключено, что эта точка зрения и ложная), но все равно за реальным фактом стоит ценность абсолютной правды. Когда я смотрю документальные кадры демонстраций 1910—1920-х годов, на которых тысячи людей, бессчетные икринки неразличимых лиц, невольно приходит мысль: «Боже, все они умерли. Они стояли там, в этой толпе, толкались, слушали пламенных ораторов — и все умерли...» Возникает ностальгическое ощущение драгоценности запечатленного мига, сохраненного, пришедшего к нам сквозь десятилетия. Документальный материал в этом смысле меня очень возбуждает. Я могу сегодня дать свою оцен-

ку тому, что происходило когда-то. Да, она субъективна. Да, она в каком-то смысле «неправда». Но я и не претендую на истину, на то, чтобы говорить от имени «правды истории». Я трактую историю так, как понимаю ее сегодня, и, быть может, мои мысли на этот счет кому-то покажутся важными, подведут к выводу, что на каких-то людей, на какие-то события можно взглянуть и с иной точки зрения.

А.Липков. Мне приходилось слышать от вполне серьезных, доброжелательных ко мне людей, что, в общем-то, прославлять шефа КГБ — не самая уважаемая работа. «Ну, про Кончаловского все ясно, у него это наследственное — перед властью выслуживаться, а тебе-то зачем было мараться? Ладно, не объясняй. Из-за денег». Иных объяснений мои доброжелатели не видели. Рассказывать им, что о замысле этого фильма вы говорили мне еще в светлые ельцинские годы, когда о Путине мы и не слыхивали, я и не пытался.

А.Кончаловский. Ну, конечно, без раздражения слушать подобное трудно. Но по большому счету все эти разговоры меня абсолютно не волнуют. Я с этим прожил всю жизнь. Если бы я был озабочен тем, что «подумают обо мне уважаемые люди», я бы не снял ни одного фильма. Если принимать их мнения всерьез, то тогда надо вступать в партию — ту или иную. В КПСС или в партию либералов — все равно. К сожалению, ни к какой партии я не принадлежу. Говорю «к сожалению», потому что гораздо легче быть членом партии: у тебя есть соратники, защитники. А так — чувствуешь себя незащищенным. Тебя критикуют и справа, и слева. Но у меня есть человеческие примеры, поддерживающие меня в моей позиции, — реакционер Лесков и внепартиец Чехов. Великого писателя Лескова затравили либералы. Точно такая же партийная критика была и по адресу Чехова. «17 октября не имела успеха не пьеса, а моя личность», — написал он Суворину после провала «Чайки». Вдумайтесь в эти слова! Чехов прекрасно понимал, за что его ненавидят. Он не принадлежал ни к какой политической группировке. Это не значит, что он не интересовался общественными проблемами, он просто презирал пафос «идейности». Если уж Чехова «прогрессивная» интеллигенция терпеть не могла...

Я отдаю себе отчет, что моя политическая позиция за последние сорок лет претерпела существенные изменения. Об этом можно судить хотя бы по рубрикам, которые я веду в журналах: «Записки брюзги» в «ОМе», «Катехизис реакционера» в «Итогах». В них я явно не либерал. Поскольку политикой я не занимаюсь, на это пока не очень обратили внимание, но, уверен, еще обратят, и тогда уж припомнят мне и папу-гимнописца, и «Шербурские танки» («Романс о влюбленных». — *А.Л.*), и все на свете, что смогут вспомнить. Это, конечно, печально. Жаль, что люди не открыты друг другу. Я изо всех сил стараюсь быть открытым, хотя чувствую за собой тот же самый российский грех: очень хочется дать «доброжелателям» в морду. Надо бы быть терпимее, ведь каждый имеет право на свою точку зрения, как она мне ни неприятна. У тех, кто меня критикует, чувствуется очень сильное желание меня оскорбить. Забавно. Не перестаю удивляться, почему я вызываю такую ярость. Государственных постов я никогда не занимал, в партии никакой не состоял, к общественным должностям не рвался, коммунистом не был, стукачом — тоже. Хотя вовсе не исключаю, что при иных обстоятельствах мог бы быть и коммунистом, и стукачом, и функционером. Многие на это шли то ли от страха, то ли из тщеславных амбиций. Не играл я на сцене ни Ленина, ни Дзержинского, как многие и сегодня любимые артисты. Очень рад, что никому не приходит в голову корить Ульянова, Калягина, Ланового, Козакова за то, что они воплощали бессмертные образы, кто — вождя мирового пролетариата, над которым сейчас только ленивый не издевается, кто — палача-чекиста. Живут себя нормально и, надеюсь, не испытывают угрызений совести. А если испытывают, то напрасно, только оглашенному «борцу за справедливость» пришла бы в голову мысль упрекать Пушкина, я уж не говорю о Сервантесе, что они из боязни цензуры опускали или не дописывали иные из своих мыслей. Но вообще все в глубине души понимают, что артисту все прощается, потому что он по своей природе лицедей. Режиссеру — не прощается. Это занятно.

Я вспоминаю великого Федора Ивановича Шаляпина. Он говорил: «Вы

заплатите — и я спою. Мо́гу «Дубинушку» спеть. Могу — «Боже, царя храни». Но бесплатно я не пою. Я не соловей. Я артист». Белогвардейцы грозили ему: «Мы тебя, сволочь, вздернем за твою «Дубинушку», большевики: «Вздернем за «Боже, царя храни». Он сначала возмущался, а потом сказал: «Из этой страны надо уезжать».

Куда деваться от нашего засилья партийности?! Я сейчас часто перечитываю Чехова. Сколько горьких и жестоких слов он написал о русском народе! Ну вот хотя бы из «Палаты № 6»: «...В городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами...» Это великий русский писатель пишет о русской жизни.

Помню, после просмотра «Курочки Рябы» мне таких пинков за нее надавали! Говорили, что я или еврей, или приехал с реки Потомак. Кстати, никогда на Потомаке не жил. Жил в Лос-Анджелесе, это не Вашингтон! Сначала я был антисоветским режиссером, теперь стал антирусским. Господа, читайте русскую классику!

А.Липков. В среде нашей интеллигенции считается зазорным прославлять КГБ, это ведомство связывают исключительно с политическим сыском.

А.Кончаловский. Мы все рабы клише. Одно из самых устоявшихся — ненависть к КГБ. Она просто зашкаливает — по причине страха. Как-то мы сцепились с Квашой, моим другом. Я сказал, что стоило бы восстановить памятник Дзержинскому. Он ответил: «Я тебе руки не подам. Перестану здороваться». Я хотел сказать: «Игорь, родной, ты ж Сталина играл. Ну и что? Я тебе подавал руку. Тебя ж никто силком не тащил играть Сталина. Ты ведь, наверное, даже волновался после пробы грима — утвердят или не утвердят? Меня тоже никто не заставлял делать фильм про Андропова. Я хотел это сделать. Думаю, тебе тоже хотелось сыграть Сталина. Иначе зачем тебе было это?»

Власть в России разрешила нам быть свободными, власть разрешила себя ненавидеть. В эту ненависть сублимировался весь страх, которым мы жили до конца советских лет. Но ведь анализ личности Андропова — и есть попытка каким-то образом вылезти из шкуры советского восприятия реальности, тем более что между советским и антисоветским восприятием реальности разницы нет. «Хомо советикус» и «хомо антисоветикус» — одно и то же. Мне хотелось с нейтральной точки зрения взглянуть на Андропова, понять, какую роль этот человек сыграл в истории, а главное — *мог бы* сыграть. Нельзя судить о Шостаковиче или о Прокофьеве по произведениям, которые они писали во славу Сталина. Музыка неважная, и слова не лучше, но и тут есть от-

блеск их гения. Понимаю, сравнение художника с политическим деятелем заведомо ущербно, но с известной точки зрения возможно: тот и другой выражают себя через поступки, и каждый — в силу своих возможностей. Кстати, артисту намного легче, чем политическому деятелю, с которого спрашивается каждый день и по самому серьезному счету. А композитор напишет музыку, и непонятно — во славу фашизма или коммунизма.

А.Липков. В какой-то мере странно, что вы взялись говорить об Андропове. Позитивной роли в вашей судьбе он никак не сыграл...

А.Кончаловский. Конечно.

А.Липков. Я, например, не сомневаюсь, что слух о том, что вы агент КГБ, был послан вам вдогонку из его ведомства.

А.Кончаловский. Нет, это не так. В том, что такой слух пошел обо мне в Америке, я сам целиком и полностью виноват.

А.Липков. А во Франции?

А.Кончаловский. Тут другая история. Все, кого выпускали, были либо диссиденты, либо дипломаты, то есть чекисты. Под роль диссидента я не подходил, поскольку был единственным русским, который не поливал советскую власть — не забывал, что в России отец и мать, не хотел осложнять им жизнь. И к тому же мне нечего было жаловаться на свою судьбу. Ну, что — вспоминать, как запретили «Асю Клячину»? Что-то выдумывать? Я был и оставался частью советской элиты. Да, случались проблемы, но именно благодаря советской власти я многого в своей жизни добился. Но коли я не попадал в разряд диссидентов, то французы автоматически записали меня в ангажированного агента. А я просто хотел жить во Франции и понял, что для этого у меня есть единственный путь — жениться на иностранке. И моим наставником на этом пути был самый крупный диссидентский адвокат — Симес. Сын его сейчас советник Госдепартамента, очень симпатичный человек, его нередко можно увидеть и на наших телеэкранах. Я мечтал уехать и добился этого.

А в Голливуде представление обо мне как агенте КГБ возникло потому, что я уже тогда приходил к выводу — и, не стесняясь, говорил об этом, — что либерализация в России исходит от Андропова. У меня не было повода думать о нем иначе. Я, конечно, знал, что он очень суровый человек, что он внушает страх и трепет. Мне о нем рассказывали мои друзья, которые у него работали. Они говорили о нем с глубочайшим уважением, причем происходило это при распитии водки, в чем принимал участие и Тарковский. Пили, говорили, читали антисоветские стихи... Все это умнейшие, интеллигентнейшие люди. Уважение к Андропову передалось мне от них.

Когда он встал у кормила власти, я уже был в Америке. Я был убежден, что происходит какое-то движение в обществе. Я начал думать о современной истории, начал, как мне кажется, что-то понимать. Именно тогда я пришел к выводу, что КГБ является инициатором перестройки, что именно оттуда исходят новые веяния. И когда в голливудской компании, выпив водки, я пытался говорить о КГБ как об организации, готовящей перестройку, вот тогда-то и появилась большая статья с моим портретом: «Выкормыш КГБ». Я, действительно, довольно много знал о людях этого ведомства от своих друзей. С одним из них, Эдуардом Тропининым (настоящая его фамилия Маркаров), я в 70-е годы писал сценарии, зарабатывал бабки...

А.Липков. Ну уж, не просто бабки. «Лютый» — я думаю, после «Рублева» лучшая ваша сценарная работа. Я тоже общался с Тропининым, он знал Коран на шести языках, другого такого специалиста по мусульманскому Востоку вряд ли найдешь...

А.Кончаловский. Да, но при этом он был чекист, нормальный разведчик.

А.Липков. В том сценарии, который я писал для фильма об Андропове и от которого сначала Колесников, а потом и вы не оставили камня на камне (что фильму пошло только на пользу и без чего его бы вообще не было), меня больше всего интересовала тема борьбы за власть. Путь Андропова к власти. Вам это показалось неинтересным. У меня есть на этот счет свои предположения, но хотелось бы услышать об этом от вас.

А.Кончаловский. Борьба за власть — работа грязная. Не может быть не гряз-

ной, тем более в советской системе. Но и в любой системе методы те же: подсиживание, «подставки», оговоры, физическое устранение. Если вникать во все это, увидишь прежде всего негативные стороны героя. Но это, как говорится, умным давно известно, а глупым — неинтересно. Я знал, что плохого сделал Андропов, но меня интересовало, сделал ли он что-либо хорошее. У большинства моих ровесников три буквы «КГБ» ничего, кроме воспоминаний о терроре, не вызывают, но, объективности ради, не худо заметить, что и у КГБ были очень серьезные достижения, о которых мы не хотим даже помнить. Ну, хотя бы полный разгром американской резидентуры в СССР. Что до меня, то в то время к американским шпионам я относился гораздо лучше, чем к русским: они, казалось мне, борются за свободу. В 70-е годы я, как и все интеллектуалы, мечтал о времени реформ, думал, что до них не доживу, а уехав за границу, был уверен, что мне уже никогда не вернуться.

Безусловно, Андропову не делает чести изобретение карательной психиатрии. Но все же давайте думать о дуализме любого явления. Существует некий баланс между позитивным и негативным в том, что происходило и происходит. Заглянем чуть поглубже в историю — в XVIII, в XVII, в XVI века, во времена деятелей, давно уже ставших национальными героями. И мы увидим страшные вещи. Если вспомнить, что творилось во времена Генриха VIII или Елизаветы I в Англии, Изабеллы и Фердинанда в Испании, Ивана Грозного в России, на экране предстанут портреты ужасающие. Но эти же фигуры оставили и позитивный след в истории.

Чтобы говорить об Андропове в подобном ключе, еще слишком коротка дистанция времени. История так стремительно летит вперед, обрушивает на нас такое количество информации, что даже попытка быть объективным обречена. Чем дальше отходишь от Андропова как исторического лица, тем яснее вырисовывается его позитивная роль. Эта роль очень непроста, ее часто словно бы и вообще не видно, но все же она подспудно проступает во многом из того, что он делал. Вот ради того, чтобы проявить позитив, я и делал фильм.

Чем больше я погружался в материал, тем отчетливее выявлялась совсем иная картина. Становилось понятно, где зрела идея перестройки — не в том виде, в котором мы ее получили, а в ее гораздо более мощных потенциях. Перестройка рухнула, у Горбачева не хватило ни ви́дения, ни политической воли. Он объявил перестройку, а привел к полной расстройке, разрушению, полному развалу государства. Очень может быть, что перестройка — термин Андропова. Он говорил: надо понять, в каком государстве мы живем. Он видел, что государство надо менять.

Изучая во время работы над фильмом материалы, общаясь с людьми, знавшими Андропова, я пришел к мысли, что интуитивно был прав, считая его покровителем реформаторов и ревизионистов.

Сам по себе КГБ как политический инструмент нейтрален. Пользуясь им, можно рубить головы правым, рубить левым, начать тотальный террор — все зависит от того, кто во главе этой организации и чьи желания он выполняет. Зерна реформаторства в КГБ стали прорастать только с приходом Андропова, поскольку они были в нем самом. Он принес эту идею и проводил ее очень последовательно и доказательно в своих отношениях с Яношем Кадаром, в свое время им же поставленным во главе Венгрии. Собственно, отсюда вырастают мои представления об Андропове как человеке, главная цель которого — не удушение инакомыслия, а преобразование государственной системы в систему более гуманную, вмещающую в себя и некие свободы. Отдельный вопрос о мере этих свобод, но, уж точно, для него не был идеалом образ СССР как помойки с ядерными ракетами. Вот что меня привлекало.

А.Липков. Говоря о борьбе за власть, я вовсе не имел в виду представить Андропова кровавым монстром, прокладывающим себе путь по трупам. Он, кстати, жестокостью не отличался и побежденных противников не добивал. Кто-то пеняет ему по поводу расправы над Щелоковым, но явно не по делу. Да, тот был выведен из ЦК, но в партии оставлен. И самоубийством покончил много позже ухода Андропова — уже при Черненко.

А вот трупов в этой борьбе было достаточно, и чья это работа, можно только предполагать. Во всяком случае, не Андропова. Устраняли как раз тех, кто в Политбюро был ему близок, — для начала Кулакова, якобы покончившего самоубийством. Но старший судмедэксперт КГБ генерал-майор Липатский в личном докладе своему шефу уверенно заявлял, что вены у Кулакова были вскрыты, когда тот уже был без сознания. Любопытно, кстати, что когда Кулакова хоронили, как положено, на Красной площади, ни Брежнев, ни Суслов, ни Косыгин не присутствовали.

К каким бы наипроверреннейшим выводам ни приходила комиссия под руководством уважаемого Александра Николаевича Яковлева, я никогда не поверю в случайность гибели Машерова. Его бронированный лимузин, надо же, столкнулся с самосвалом, за баранкой которого сидел пьяный шофер, вывернувший на шоссе с проселка как раз между постами ГАИ. Но почему не стоял пост на этом выезде? Задолго до гибели Машеров впал в немилость. И никто из Политбюро не приехал его хоронить. Кстати, немногим позднее рухнул в районе Витебска личный самолет Андропова, на котором он должен был полететь, но в самый последний момент почему-то не полетел. Не правда ли, застойное болото сильно попахивает макабром, шекспировскими хрониками? Противники Андропова (кто они, можно только догадываться) являли собой силу совершенно аморальную и гораздо более жестокую, чем он.

А.Кончаловский. Вообще-то, любой период истории, в том числе и Советского Союза, можно рассматривать с очень разных точек зрения. И об этом можно было бы интересно рассказать. Но, повторяю, меня занимала историческая роль Андропова как личности, его вклад в развитие нашей страны. Чем больше я вникал в материал, тем интереснее мне было.

С другой стороны, и я это за собой знаю, меня всегда тянет идти против течения: часто это происходит даже на подсознательном уровне. Возможно, такова черта моего характера. Мною здесь двигало чувство справедливости: Андропов, на мой взгляд, достоин иной оценки, чем та, которая стала ходовой. И с течением времени реальные его черты как человека и политика искажались, может быть, даже преднамеренно. Искажался реальный процесс истории, что в целом свойственно человеку, тем более русскому, у которого тормозов нет и никогда не было. Либо в ухо Сидору, либо в ноги Якову. Либо обожать и преклоняться, либо забивать кол в могилу. Эта тенденция в 90-е годы стала настолько интенсивной, что временами просто оторопь брала. И шло это от тех, кто вполне неплохо жил при советской власти, в том числе и от пользовавшихся всенародной любовью кино- и театральных деятелей. Картины снимать им давали каждый год, в прокате открывали им зеленую улицу, а вот теперь, оказывается, они тоже были диссидентами. Так им тяжело было! Худсоветы их мучили, цензура кромсала... Все эти бесконечные обличения-покаяния, сжигание партийных билетов и «жалобы турка» на советскую власть вызывают у меня желание сказать: «Погодите, погодите... Давайте попристальнее рассмотрим вот эту личность и вот эту личность». Было желание прийти к некоей сбалансированной оценке. Если бы я стал рассказывать, какой Андропов был честный чекист и как верно служил он делу партии, это была бы не моя картина. Если бы я стал рассказывать, каким он был негодяем, серым кардиналом при генсеке, это тоже была бы не моя картина. Я просто пытался осмыслить определенный исторический процесс так, словно бы я находился вне его. Это трудно.

А.Липков. Снимая этот фильм, вы общались с чекистами высокого ранга, генералами КГБ, крупными деятелями разведки и т.п. Мне кажется, вы очень легко находили с ними общий язык, что опять-таки, с позиций ваших постоянных критиков, положительно вас не характеризует...

А.Кончаловский. Господи, не думайте об этом. Мы все умрем. И генералы, и рядовые, и правые, и левые — все. Все будем там. Я к этим людям отношусь не лучше и не хуже, чем ко всем прочим. И там были такие же негодяи, как и везде, и вне КГБ были негодяи не меньшие, чем в КГБ. Так же было и в партии. Я, впрочем, задавал те вопросы, которые не вызывали идиосинкразии,

а, напротив, — ощущение того, что сейчас можно сказать что-то интересное и важное. В моих вопросах не было чего-либо, заставлявшего защищать Андропова или хоть на секунду подумать, что я хочу извратить чьи-либо мысли. Речь шла лишь о реальной роли Андропова в перестройке.

А.Липков. Что нового открыла вам та информация, которую вы от них получили?

А.Кончаловский. Прежде всего, она подтвердила мое ви́дение этой личности. Это был человек, имевший большую, серьезную, невероятно сложную для осуществления идею: он хотел видеть страну не только богатой и сильной, но и свободной. Речь шла не о свободе капиталистической, но о том, чтобы дать людям возможность хорошо зарабатывать, жить в человеческих условиях. У него была мечта, достойная самых прогрессивных коммунистов того времени — Роже Гароди, Пальмиро Тольятти и даже Берлингауэра. Идея, близкая еврокоммунизму. Он, конечно, понимал, что Россия — страна не европейская, а азиатская, исторически казнокрадская и что если дать всем возможность делать что кому хочется, как это случилось потом, при Борисе Николаевиче, ничего хорошего не получится. Для меня это выдающийся государственный деятель, понимавший судьбу страны, видевший пути ее развития, представлявший, каким образом надо выходить из кризиса, наличие которого было ему очевидно. Он понимал, что коммунизм в том виде, в каком он существует в советской России, себя исчерпал. И в этом причина трагедии, которую он переживал как искренне верующий большевик. Он так и говорил ребятам из своей команды: «Вы еврокоммунисты, ревизионисты проклятые, а я — большевик». Но к этим ревизионистам у него была отеческая любовь. Он терпел инакомыслие, хотя и не мог показывать это на официальном уровне — иначе его тут же вышвырнули бы из Политбюро. Драма его и подобных ему государственных деятелей разных времен и стран в том, что они вынуждены были творить зло во имя добра.

А.Липков. Вы предпослали фильму название цикла — «Бремя власти» и намереваетесь эту серию продолжить. О ком еще вы собираетесь рассказать? И какую сквозную мысль провести сквозь цикл?

А.Кончаловский. О Гейдаре Алиеве, Войцехе Ярузельском, Иосипе Броз Тито, Кемале Ататюрке, Отто фон Бисмарке. А главная мысль, что либеральные ценности, при всей своей привлекательности, очень часто невозможны. Они не универсальны. Есть культуры, где исторически не сложились условия для торжества этих ценностей; культуры эти должны пройти период, с точки зрения либералов, печальный, даже трагический.

Власть на людей, облеченных ею, ложится бременем: имея светлые политические идеалы, они понимают разрыв между желаемым и возможным. И этот разрыв делает их существование трагическим. Мне хочется разобраться в природе власти. Может ли власть быть доброй? Если она добрая, она уже не власть. Власть должна внушать страх, ее должны бояться. Если ее не боятся, мы имеем то, что имели во времена Ельцина, — разгул воровства и бандитизма. Власть есть зло. Человек подчиняется ей лишь затем, чтобы оградить себя от зла еще большего.

Не важно, достиг ли человек власти путями праведными или неправедными, сам ли добивался ее или она на него свалилась помимо его воли, но если он ее достиг, то начинается его, человека власти, противоборство с этой самой властью, вроде бы ему принадлежащей. Власть — как дикий мустанг: его трудно оседлать, но еще труднее усидеть в седле. Она норовит переделать седока под себя, и он ее — тоже. Мне кажется, что власть — инструмент, он не всегда служит цели, преследуемой человеком, которому она принадлежит. Если он хочет творить зло, власть с большей охотой будет служить злу, нежели намерениям направить ее в русло добра. В любом случае противоборство неизбежно будет конфликтным.

Очень трудно, если вообще возможно, сделать власть инструментом добра, и тот, кто хоть как-то преуспел на этом поприще, заслуживает почтения.

ЛЕОНИД МЛЕЧИН:

«Мы живем в царстве мифов»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Жанна Васильева. Почему, на ваш взгляд, в центре внимания современного телевидения оказываются герои давно минувших лет, такие, как Сталин, Брежнев, Андропов, Хрущев, Шелепин?

Леонид Млечин. На телевидении, в принципе, появился интерес к исторической тематике. На то есть как естественные причины, так и неестественные. Политическая журналистика, анализирующая современную текущую ситуацию, умирает, поскольку власти она не нужна. Поэтому творческие силы на телевидении поневоле устремляются в ту сферу, которая еще открыта.

Кроме того, история у нас все время переосмысливается в зависимости от заданий текущего момента. Георг Лукач говорил, что ленинизм — это приспособление марксизма к решениям очередного пленума. Точно так же у нас советская история все время приспосабливается к требованиям политического момента. Сегодня очевиден крен в сторону высокой оценки некоторых политических фигур советского прошлого, например Андропова. Это если вести речь о неестественных причинах...

А естественные, объективные причины очевидны. Мы абсолютно не знаем отечественной истории. Я говорю не о специалистах-историках, а о широких массах. Мы живем в царстве мифов. Когда берешься выяснять, что же происходило на самом деле, то убеждаешься в этом еще раз. Фантастически интересно узнавать, как же все было на самом деле и почему.

Ж.Васильева. Но может ли реконструкция истории быть объективной?

Л.Млечин. Абсолютная объективность невозможна. Более того, историки говорят о множественности исторических правд. Предположим, в Гражданской войне была правда белых и правда красных. Но каждая из них опирается на знание определенных фактов. Можно давать оценки в пользу белых или красных, исходя из имеющихся — хорошо проверенных – фактов. Но для начала надо их изучить. Моя задача как автора программы «Особая папка» и состоит в том, чтобы выяснить эти факты и рассказать о них зрителю. Оценку я оставляю за ним.

Ж.Васильева. Каков принцип отбора персонажей для вашей «Особой папки»?

Л.Млечин. Я выбираю тех людей, которые интересны мне. Но я убежден в том, что этот интерес совпадает с интересом абсолютного большинства зрителей. Это фигуры, сыгравшие решающую роль в истории нашей страны. Таких персонажей много — от Троцкого до Ельцина. И практически все они не оценены, не исследованы, не поняты до конца.

Ж.Васильева. На какую концепцию истории вы опираетесь в своих исследованиях?

Л.Млечин. Я не претендую на строгое научное знание. Просто мне самому важно выяснить, что и как происходило, и рассказать об этом тем, кто в силу своей занятости не может этим заниматься. Рассказать внятно и, по возможности, увлекательно.

Ж.Васильева. Да, но в этом рассказе вас интересует что — подробности частной жизни? Характерные черты лидера как политика?

Л.Млечин. Если речь идет о современнике, то я имею возможность встретиться с людьми, которые его знали. Например, готовя передачу о Шелепине, я нашел даже его школьного друга, с которым он в Воронеже вырос. Кроме воспоминаний, естественно, изучаю документы, исторические исследования.

Как правило, материала набирается столько, что можно по нему книжку писать. Я, собственно, и пишу. Например, вскоре после того как вышла в эфир программа, посвященная Шелепину, появилась и моя книга про Александра Николаевича.

Ж.Васильева. В советское время образ дедушки Ленина — самого человечного человека — создавался в литературе и кинематографе вполне сознательно: вождь мирового пролетариата оказывался одним из основных героев, к которым ребенок привыкал с детства. Вам не кажется, что обилие подробностей личной жизни в исторических телепрограммах служит тем же целям? Другое дело, что возникают они уже, вероятно, не столько в угоду идеологии, сколько в угоду рейтингу, который создается за счет любопытства телеаудитории к «интиму», грязному белью и т.п.?

Л.Млечин. Делая свои программы, я исхожу из того, что все, что происходит сегодня, невозможно понять без знания корней системы. Очень важно понять, почему сегодня события происходят так, а не иначе. Причины, очевидно, надо искать в истории. В свою очередь, для понимания исторических событий и их причин необходимо понимание личности лидеров. Роль личности в нашей истории колоссальна. Троцкий в свое время говорил: «Не будь Ленина или меня, и не было бы Октябрьской революции». И он был, я думаю, прав.

Но политика этих людей зависела от их личности. Скажем, послевоенную сталинскую политику в огромной степени определило болезненное состояние генералиссимуса. Это один из ключиков к постижению сути тех событий и процессов, что происходили в нашей стране. Как это не исследовать?

Ж.Васильева. Но получается, что мы говорим о личной жизни вождей и при этом в тени оказывается та цена, которая заплачена страной и народом не только за модернизацию страны, но и за их движение к власти.

Л.Млечин. Я вообще не стал бы говорить ни о какой сталинской модернизации страны. Это был насильственный поворот страны в тупиковое направление развития. Экономическая модель была построена неправильно. Последствия этого поворота мы ощущаем по сей день.

Знаете, говорят, что благодаря Сталину мы выиграли войну. Мы из-за Сталина ее чуть не проиграли. Люди не отдают себе отчет в том, что у Германии не было никакого шанса противостоять Советскому Союзу. Ни по численности армии и вооружения, ни по экономическому потенциалу Германия не шла ни в какое сравнение с Советским Союзом. Если бы Сталин не уничтожил офицерский корпус, Гитлер, конечно, не решился бы на наступление. Сталин никогда не доверял кадровому офицерству. Первые расстрелы офицеров начались еще в Гражданскую войну, когда Сталин оказался в Царицыне членом Военного совета фронта. Репрессии против офицеров никогда не прекращались, пик уничтожения командных кадров пришелся на 1937 год, сигналом стал расстрел маршала Тухачевского. Армия была искалечена. Поэтому в 1941 году мы едва не проиграли войну.

Ж.Васильева. Есть люди, которые всерьез считают, что Сталин не подозревал о том, что происходит в стране.

Л.Млечин. Сейчас рассекречена переписка Сталина с органами госбезопасности. Опубликованы и те документы, что ему посылали, и его резолюции на них. Документы, вплоть до 1938 года, уже опубликованы. В годы террора каждый день, иногда несколько раз на дню Сталин получал бумаги из НКВД с сообщениями о том, что такие-то люди дали показания, обвинены в том-то. И он как старший следователь по особо важным делам писал: такого-то допросить и задать ему такие-то вопросы. Такого-то арестовать. Такого-то расстрелять. Он знал прекрасно обо всем происходящем.

Другое дело, что номенклатура была отгорожена от нищеты, в которую страна погрузилась, и ничего не хотела знать о реальной жизни народа. Николай Семенович Патоличев, который был в 1946-м секретарем ЦК, потом — министром внешней торговли, вспоминает, как после войны в Молдавии был голод. Были даже случаи людоедства. Республика просто вымирала. Из Молдавии в Москву шли бумаги, приезжали руководители правительства,

но Сталин не захотел их принять. Знал — и не принял их. Он просто не желал об этом слышать.

Ж.Васильева. Есть еще одна проблема. Сразу после окончания одной из документальных программ мне позвонил человек, который хорошо разбирался в теме, со словами: «Какой ужас! Фактически авторы фильма возвращают в публичный оборот обвинения, которые КГБ использовал против старых ученых. Вновь запускается версия, что они были американскими или японскими шпионами». Не получаем ли мы сегодня на ТВ слив исторической «дезы» точно так же, как слив компромата на сегодняшних неугодных, неудобных лидеров?

Л.Млечин. Ну, кинокомпания «КГБ Brothers» работает очень активно. И присутствие ее продукции на телеэкранах очень заметно — таков курс людей, пришедших к власти. Избежать этого невозможно.

Ж.Васильева. Вы считаете, что это делается вполне сознательно?

Л.Млечин. Бесспорно. Хотя в нашей журналистской среде полно малограмотных людей, которые обо всем слышат в первый раз, — это верно. Но тут, скорее всего, иной случай.

Ж.Васильева. Возможна ли защита от исторической дезинформации?

Л.Млечин. Вообще-то, каждый человек имеет возможность читать исторические журналы, книги. Я, допустим, скупаю все сборники документов, которые издаются. Тираж, как правило, не более тысячи экземпляров. Правда, книги эти стоят немалых денег и предполагают серьезное чтение с карандашом в руках, так что фактически немногие люди могут себе это позволить.

Ж.Васильева. В начале 90-х был взрыв интереса к истории, когда все повально бросились подписываться на Ключевского, Соловьева и т.д. Потом интерес масс как-то незаметно и плавно сместился к дворцовым переворотам, фаворитам Елизаветы и Екатерины, а если говорить о новейшей истории — к тайнам личной жизни Сталина, Хрущева, Берии. Как вы оцениваете этот процесс?

Л.Млечин. Мне не кажется, что упал интерес к истории. Как человек, который два раза в неделю заходит в книжный магазин и идет, естественно, к полкам с исторической литературой, я могу сказать, что исторические книги раскупаются. Конечно, активнее раскупается популярная литература. Большой беды в этом я не вижу. Понимаю, что на историческом материале расцветает любая клюква. Но это совершенно неизбежно. Происходит это не только в нашей стране — везде. И не только сегодня — всегда.

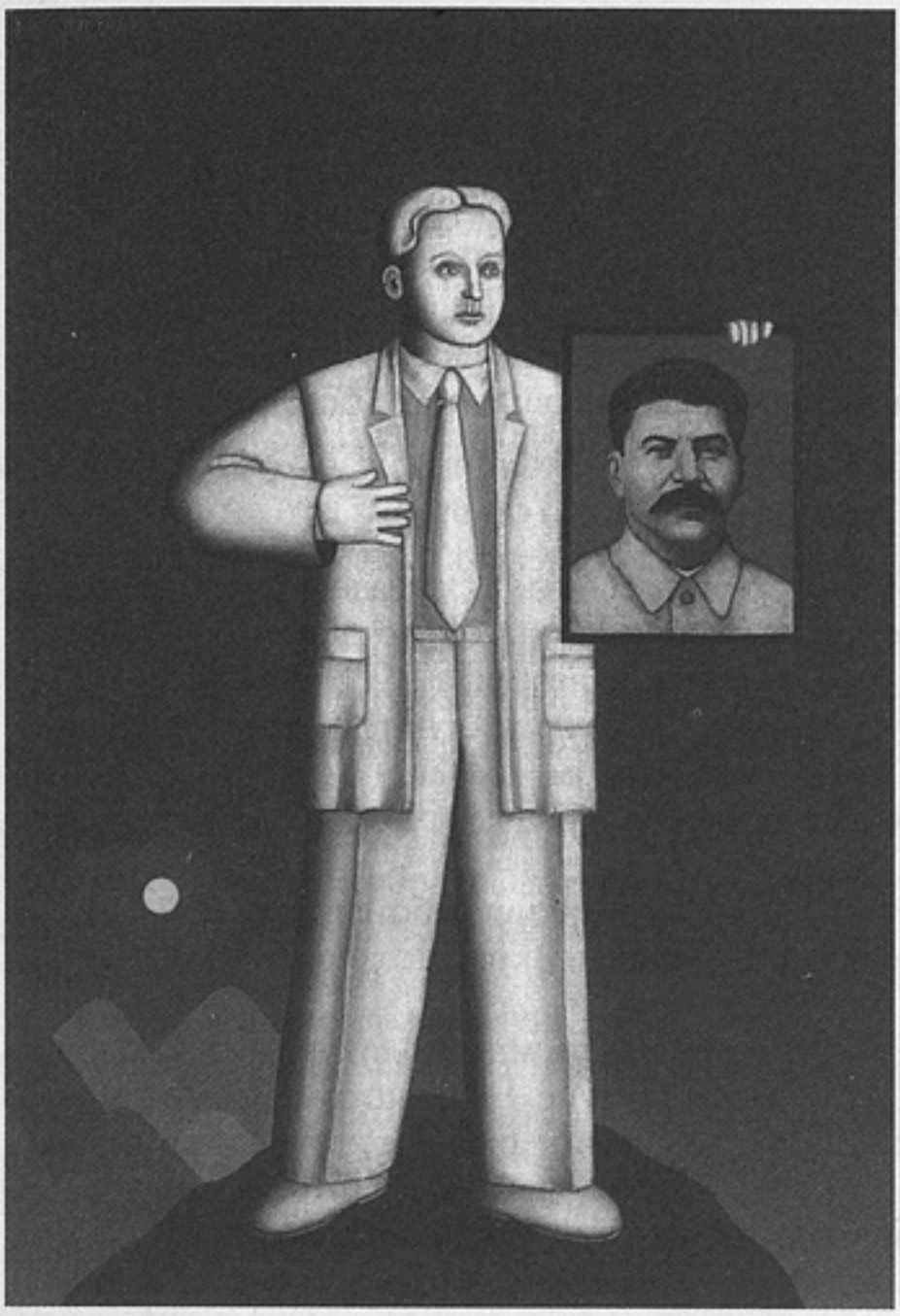
Возьмем классический фильм «Тегеран-43». Он построен на абсолютной липе. Не было никакого покушения на Сталина. Немецкие агенты не засылались в Тегеран, чтобы убить «тройку». И создатели фильма об этом знали, потому что приглашали в качестве консультанта одного из наших историков, бывшего военного разведчика. Он им все подробно рассказывал. В частности, о том, что нельзя бегать по водопроводу под Тегераном. Там только ползать можно. Ну и что? Фильм отдельно — история отдельно.

Точно так же не было никакой исторической правды в основе сюжета «Семнадцати мгновений весны». Во-первых, у нас не было ни одного разведчика в аппарате Главного управления имперской безопасности. Один был — его уничтожили в 1941 году. К нему послали связных, они были арестованы, все рассказали, его расстреляли. К концу 1941 года, к сожалению, была уничтожена вся нелегальная сеть нашей разведки на территории Германии.

Во-вторых, переговоры, на выявление которых наш герой тратит столько сил, были известны. В швейцарской газете о них было написано. И переговоры велись вовсе не для того, чтобы за спиной СССР союзники могли заключить сепаратный мир с Германией, а чтобы поскорее войну закончить. Историческая правда — другая. Ну и что? Фильм-то хороший получился.

Ж.Васильева. Иначе говоря, вы не видите проблемы в беллетризации истории? В превращении ее в мелодраму или в детектив?

Л.Млечин. В этом нет ничего страшного, если за такой беллетризацией не стоит сознательное желание исказить правду. Мы не можем ожидать, что 146 миллионов человек будут читать научные труды.



Гриша Брускин. «Жизнь превыше всего». Фрагмент

Ж.Васильева. Политик стал публичной фигурой, его частная жизнь обсуждается — это началось вместе с перестройкой. Традиция советского времени — закрытость частной жизни лидеров страны. Можно ли объяснить интерес к жизни Сталина, Шелепина, Молотова и других персонажей политической сцены прошлых времен нынешней тенденцией к открытому имиджу политика? Условно открытого, естественно.

Л.Млечин. За этим любопытством стоит нормальный, чисто человеческий интерес к тому, кто как женился, развелся, какие были отношения в семье.

Ж.Васильева. Да, но, удовлетворяя это естественное любопытство, авторы уводят на периферию или вовсе за пределы своих фильмов и программ рассказ о сути исторических событий, процессов, явлений.

Л.Млечин. Исторических исследований – в разных жанрах — должно быть много. Например, практически в каждом номере газеты «Die Zeit» можно обнаружить две-три рецензии на книжки о нацистском режиме. Гитлеровский режим просуществовал в Германии двенадцать лет. Все документы были рассекречены сразу после войны. Прошло уже шестьдесят лет. И все эти годы историки все пишут и пишут об этом периоде германской истории. Каждую неделю выходит минимум по книжке!

А у нас? Сколько всего нужно еще рассекретить, напечатать, показать и т.п. Только когда все документы будут рассекречены, когда постоянно будут выходить исследования историков, телепрограммы, фильмы, книги, тогда не будет никакой проблемы в том, что кто-то больше увлечен романами Светланы Аллилуевой, чем, допустим, спецификой экономической статистики в СССР. Это же сотая часть всего массива исторических исследований. Но у нас на самом деле мало литературы. У нас про Брежнева книжек нет. Человек восемнадцать лет управлял страной, а про него ничего не написано!

Ж.Васильева. Сегодня исторические телепрограммы конкурируют не только между собой, но и с передачами, допустим, телеканала «Discovery», где был, например, материал о Ельцине, рассказывавший о его склонности к суициду.

Л.Млечин. Мы тоже об этом рассказывали. Причем Ельцин тогда был еще президентом.

Ж.Васильева. В каком году?

Л.Млечин. В 1998 или 1999-м.

Ж.Васильева. И вы не столкнулись ни с какими проблемами?

Л.Млечин. Тогда? Нет, конечно. До 2000 года никаких проблем не было.

Ж.Васильева. А сейчас возникают?

Л.Млечин. Я сейчас работаю практически полностью на исторической тематике. Она пока еще власть не очень интересует.

Ж.Васильева. Вы считаете, есть опасность, что власть заинтересуется исторической тематикой на телевидении? Станет следить за тем, как она подается?

Л.Млечин. Бесспорно. У нас был цикл программ про Брежнева, поскольку исполнилось сорок лет со дня его прихода к власти. Я обратил внимание на то, что едва ли не первое, чем брежневский режим занялся после отставки Хрущева, — это наведение порядка в исторической науке. На президиуме ЦК КПСС несколько раз ставились вопросы «правильного» освещения истории страны. Нужно было добиться, чтобы ученые наконец перестали писать не то, что им велено.

Ж.Васильева. О Сталине?

Л.Млечин. О Сталине и военной истории особенно. Эта задача ставилась в первую очередь военными. «Не порочьте нашу армию» — вот пафос военного руководства. А ведь речь шла не о поношении армии, а об объективном анализе. Но понять генералитет несложно. Если критикуют прежних начальников, то могут критиковать и нынешних. Поэтому нынешним очень важно, чтобы не ругали прежних. Зачем же создавать прецедент? Генералам это совсем невыгодно.

Ж.Васильева. Вы сталкивались с проблемами при работе в архивах?

Л.Млечин. Архивы немного приоткрылись и закрылись снова.

Ж.Васильева. Как давно?

Л.Млечин. Да почти сразу. Но, несмотря на это, многие документы, касающиеся работы ЦК партии, есть в открытом доступе. Недавно сам с ними работал. Кроме того, колоссальный массив документов был рассекречен комиссией Александра Николаевича Яковлева. Комиссия работает по сей день — изданием документов об отношениях Сталина и Лубянки мы обязаны ей. Сейчас комиссия готовит к выходу в свет уже третий том этих документов — до 1941 года включительно.

Ж.Васильева. Спецхраны сегодня существуют?

Л.Млечин. Есть нерассекреченные документы. Доступа к ним у меня, конечно, нет. Но рассекреченных все-таки много, и с ними можно работать.

Ж.Васильева. Но сохранность документов, например, в архивах Лубянки гарантируется?

Л.Млечин. На Лубянке не один раз происходили масштабные зачистки и уничтожение документов. Уничтожали то, что считали необходимым в тот или иной исторический момент. Пять мешков документов было уничтожено после ареста Берии. Сговорились Хрущев, Маленков и Микоян — и всё. В акте написано: пять мешков уничтожено. Что было в тех мешках, некого спросить.

Ж.Васильева. Существуют ли гарантии, что такое уничтожение архивов не повторится?

Л.Млечин. Да нет никаких гарантий. Ведь все происходит согласно ведомственным инструкциям. Ведомство само себе сочиняет инструкции.

Ж.Васильева. Но предполагается, что ведомство стоит на страже государственных интересов?

Л.Млечин. Государственный интерес — если всерьез! — состоит в максимальной открытости, в рассекречивании документов, а не в засекречивании. Секретными должны оставаться очень малые сегменты архивов. Остальные документы должны быть доступны историкам, журналистам и т.п. Государству это только на пользу. Но у нас же государственными интересами мало кто руководствуется. Ведомственными — да. За секретную бумагу вы же никогда не ответите. И диссертации секретили, когда там была написана откровенная чушь. Только для того, чтобы защищать ее на закрытом ученом совете, где все свои. Так и сейчас. Ты поставил гриф «для служебного пользования», и всё — никто документ этот не увидит. Чем плохо?

Ж.Васильева. Если говорить о документах сегодняшнего дня, могут ли быть гарантии, что они будут сохранены хотя бы для будущих поколений? Если да, то какие?

Л.Млечин. Нужно принять закон о свободе информации. В некоторых странах он работает. Этот закон вводит очень жесткие ограничения на засекречивание документов. На самом деле только малая толика того, что ведомства считают секретом, является им в реальности. Один пример. Комиссия Яковлева выпустила пять томов документов, посвященных разгрому нэпа. Это материалы пленумов ЦК партии 1928—1930 годов. Ты листаешь, находишь отточие, внизу сноска — абзац не рассекречен. В материалах пленума ЦК партии 1929 года!

Ж.Васильева. До сих пор?

Л.Млечин. Да. Я предполагаю, что речь в этих абзацах идет о производственных возможностях какого-то оружейного завода. У военных по ведомственной инструкции это не подлежит разглашению, хотя речь идет о данных семидесятилетней давности. Это недопустимо.

Однако сегодняшние политические тенденции таковы, что говорить о возможности принятия закона о свободе информации просто наивно.

Ж.Васильева. Вам не кажется, что номенклатура сегодня берет реванш за свое поражение в 90-х?

Л.Млечин. Я не в состоянии понять, почему в политике страны превалирует то, что называется «обратным курсом». Но этот курс соответствует настроениям большого числа людей в нашей стране. Это совершенно точно.

Ж.Васильева. Откуда у вас это ощущение возникло?

Л.Млечин. Я же не в безвоздушном пространстве живу. Я езжу в метро, хожу по улицам, захожу в магазины. Со мной заговаривают люди. Потом я веду программу «Версты», которая выходит два раза в месяц и где мы со зрителями обсуждаем социально-экономические проблемы. Обычно в программе участвуют человек сорок. Я вижу и слышу их реакцию. Поэтому я довольно точно представляю себе настроения общества. Они в целом в пользу того поворота, который совершается на наших глазах.

Понятно, что сегодняшний вектор политического развития для телевидения крайне неблагоприятен. Он уже привел к уничтожению очень многих высокопрофессиональных программ, понизил критерии профессионализма на телевидении.

Ж.Васильева. На самом деле сегодня это означает, что те, кто захочет иметь более объемную и объективную информацию, предпочтут смотреть западные телеканалы. Кстати, исторические программы у них потрясающие.

Л.Млечин. Западные журналисты располагают практически неограниченными возможностями в области изучения истории. Они используют хронику максимально полно. Наши бюджеты несоизмеримы. У нас каждый кадрик на счету. И, конечно, в их передачах можно увидеть очень хорошую режиссерскую, операторскую работу, высокий профессионализм редакторов.

Тем не менее я думаю, что за десять лет наше телевидение в профессиональном смысле проделало колоссальный путь. И что рано или поздно мы достигнем профессионального уровня западных каналов. Главное, чтобы общество нуждалось в свободно развивающемся телевидении.

С кем спал или кого расстреливал?

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «ИК»

Даниил Дондурей. Мы пригласили вас для обсуждения очень важной проблемы. О ней сегодня публично почти не говорят, но драму, за ней стоящую, чувствуют многие. Поскольку в нашем обществе отсутствуют какая-либо серьезная идеологическая программа, какие-либо внятные модели развития страны, что мы наблюдаем у всех основных сил — у президента, единственного сегодня политического демиурга, у партий, поскольку одни (СПС или «Яблоко») не умеют действовать, другим («Единая Россия») нечего сказать, третьи (коммунисты) проматывают свое идеологическое наследство, — возникла пугающая смысловая, семантическая невнятица, пустота. Творческая интеллигенция также оказалась не способной предложить какие-либо продуктивные схемы объяснения состояния общества, сути нашего времени, не способной предъявить публике новые идеи, цели, новых героев. Никакой идеологии, кроме экзотических выплесков, типа лимоновского. Единственное содержательное послание — противостояние Кремлю, традиционное, не одну сотню лет существующее.

В этой ситуации власть, или какие-то лица рядом с ней, предлагает — прямо или косвенно, по собственной воле или интуитивно, ради зарабатывания денег или ожидания неявной гласной поддержки — спасительную и привычную модель возвращения к героям советской эпохи. Не случайно Константин Эрнст, один из самых старослужащих на идеологическом фронте, заявил сначала модель «старых песен о главном», а сегодня — «новых песен о главном», на самом деле об одном и том же. О том, что есть какие-то неотменяемые и вечные, великие национальные, корневые ценности — независимо от того, прорастали ли они в период Смуты в XVII веке, во время войны с Наполеоном или в славное советское время. Эрнст это предлагает и это, конечно, получает одобрение у мощных третьих сил, включая секретные службы. Там тоже сидят чиновники, думающие о будущем. Они и при Андропове понимали что-то, и при Берии о многом задумывались...

Евгений Цымбал. Сегодня у них, по отношению к интеллигенции все та же проверенная временем тактика: не удалось отстрелять, так зацелуем.

Д.Дондурей. Таким мужским, крепким поцелуем. Я где-то на днях прочитал, что художник Врубель, который когда-то запечатлел знаменитый поцелуй Хонеккера с Брежневым, сегодня представил полотно, где изображен Лужков, указывающий Шанцеву путь развития Москвы. Тот же самый художник — очень смешно. Советские герои устраивают всех — зрителей, начальство, интеллигенцию, телевизионных боссов. Да и попсовые ребятишки из «Фабрики звезд» готовы попеть советские песни, поскольку это стёбно. Потом можно перейти на английский, потом опять вернуться к родному-прежнему. Еще один очень важный момент связан с пересмотром тех оценок советских героев, вождей, истории, которые были в ельцинскую пору. Создается огромное количество фильмов — я бы их назвал «реабилитационными», — которые в последние два года видит все население страны. О том, что Андропов — чуть ли не крупнейший реформатор, помощнее, чем Гайдар, что Суслов — тонкий невротик и страдалец. У Сталина, политического титана, — неудачная личная жизнь, трагедия в семье.

Нина Зархи. И Брежнев — страдалец. Пичул в своем лживом панегирике образца 70-х с умилением поведал, как он мучался от избыточного веса. И Молотов — страдалец...

Д.Дондурей. Да, и Молотов, потерявший жену. В общем, приведена в действие мощная машина (уверен, это заказная линия), работающая на очелове-

чивание советских монстров. Отлажено производство сценариев, фильмов, легенд, подключены десятки историков, консультантов. Что это такое? Что это значит? Откуда взялась эта любовь телевидения к бесконечному количеству фильмов и сюжетов о советской власти: про любимые танки, самолеты, про Дом Советов, гостиницу «Москва», про Чкалова, Челомея, адмирала Кузнецова... Оказалось: зачем же вкладывать по двести тысяч за эпизод в игровые сериалы, когда можно, тратя по тридцатке, делать то же самое. Рейтинги поч-

ти такие же, ставится в поздний прайм-тайм, работает на ФСБ, на политическую элиту, с восторгом принимается народом... Чудесно восполняет нехватку семиотики наших представлений о том, как устроена жизнь сегодня и будет устроена завтра. Ну, то есть со всех концов какая-то позитивная, замечательная, патриотическая, славная картина устройства жизни в современной России. Мы хотели попросить вас прокомментировать эту ситуацию.

Семен Экштут. Когда я смотрю документальные исторические фильмы, у меня всегда возникает двойственное ощущение. С одной стороны, я смотрю их как обыватель — вечером, придя с работы, мне просто хочется отдохнуть после трудового дня... И как обыкновенный зритель я рассчитываю на то, что мне предложат увлекательную историю (story) и покажут впечатляющие кадры. С другой стороны, я не могу отрешиться от своих профессиональных знаний, от того, что я историк: как правило, мне хорошо известна хронологическая канва и подлинное содержание, подоплека тех событий, о которых рассказывает фильм. Сшибка этих двух разнонаправленных потоков сознания приводит к довольно-таки странным результатам. Когда я попытался суммировать свои впечатления от просмотренных фильмов, я выделил пять пунктов.

Пункт первый. Я понял, что зрительскую аудиторию документальных фильмов никто не изучает. Соответствующие опросы общественного мнения не проводятся, профессиональные социологи — по заданию руководителей каналов — этим не занимаются. Вот почему никто не представляет себе, насколько полно и объемно зрители знают историю страны, в которой они живут. Абсолютно очевидно, что уже, допустим, лет пятнадцать-двадцать назад никто из числа молодежной аудитории не знал, кто такие Молотов, Маленков, Булганин, я не говорю уж о Бухарине. Я не говорю и о таких одиозных фигурах, как Серов, Деканозов и т.д. Многие советские лидеры незнакомы даже ученым, которые профессионально занимаются или должны заниматься

соответствующей эпохой. Приведу пример. По долгу службы мне постоянно приходится подбирать для журнала «Родина» фотографии в Российском государственном архиве кино- и фотодокументов. Однажды мне нужна была фотография министра МГБ Виктора Семеновича Абакумова. Казалось бы, какая тут может быть проблема? Приехал в Красногорск — заказал фотографию. Не получилось! В каталоге Абакумов В.С. не значился. Ладно. В читальном зале есть несколько прекрасных альбомов, где собраны фотографии всех советских наркомов и министров. Смотрю альбом — Абакумова нет. Спрашиваю работников архива. Говорят: «Нет, не знаем, почему портрет отсутствует». Из воспоминаний Татьяны Окуневской, которые публиковались в «Искусстве кино», я знал, что тогда существовал запрет на фотографии людей такого плана, как министр МГБ.

Д.Дондурей. То есть они могли быть в спецхране.

С.Экштут. Спецхран рассекречен. Я стал размышлять, что Абакумов должен был появиться где-то среди вождей, не мог не появиться. Например, руководители самого разного ранга считали своим долгом провожать в последний путь своих соратников, стоять в почетном карауле у гроба с телом покойного. Я попросил, чтобы мне принесли снимок похорон Георгия Димитрова. Я знал, что Абакумов имел некоторое отношение к отравлению Димитрова. Ну наверняка он должен был проводить его в последний путь, была у меня такая гипотеза. И, действительно, на фотографии на первом плане — Виктор Семенович в мундире генерал-полковника, с траурной повязкой на левом рукаве стоит в первом ряду. Я сказал об этом в архиве, они сделали кадрировку и заполнили еще один пробел в альбоме портретов лидеров эпохи. Я говорю это к тому, что огромный массив материалов не описан и не изучен. И созданию полноценных документальных фильмов это, видимо, мешает.

Пункт второй. В большинстве фильмов я не увидел главного: сути исторической личности, о которой идет речь, и сути исторических событий. Суть эта абсолютно не ясна как создателям фильма, так, впрочем, и тем историкам, которые консультировали сценариста или режиссера.

Пункт третий. В фильмах, как правило, полностью отсутствует контекст эпохи. Авторам не удается — или они и задачу такую перед собой не ставят — воссоздать время и передать ощущение исторической дистанции, что отделяют нас сегодняшних от тех событий, которые были в далеком или не очень далеком прошлом, и необратимости перемен, с этим связанных. Я не говорю уже о нарушении формы одежды, которое постоянно наблюдается в художественных фильмах и сериалах. Молчу об орденах и знаках отличия. Не говорю, что ордена не на той стороне груди надеты и прочее. Я понимаю, что лишь единицы способны квалифицированно разбираться в таких тонкостях. Причем парадоксальность ситуации состоит в том, что специалистов по униформе, скажем, пушкинской эпохи сейчас больше, чем специалистов по униформе...

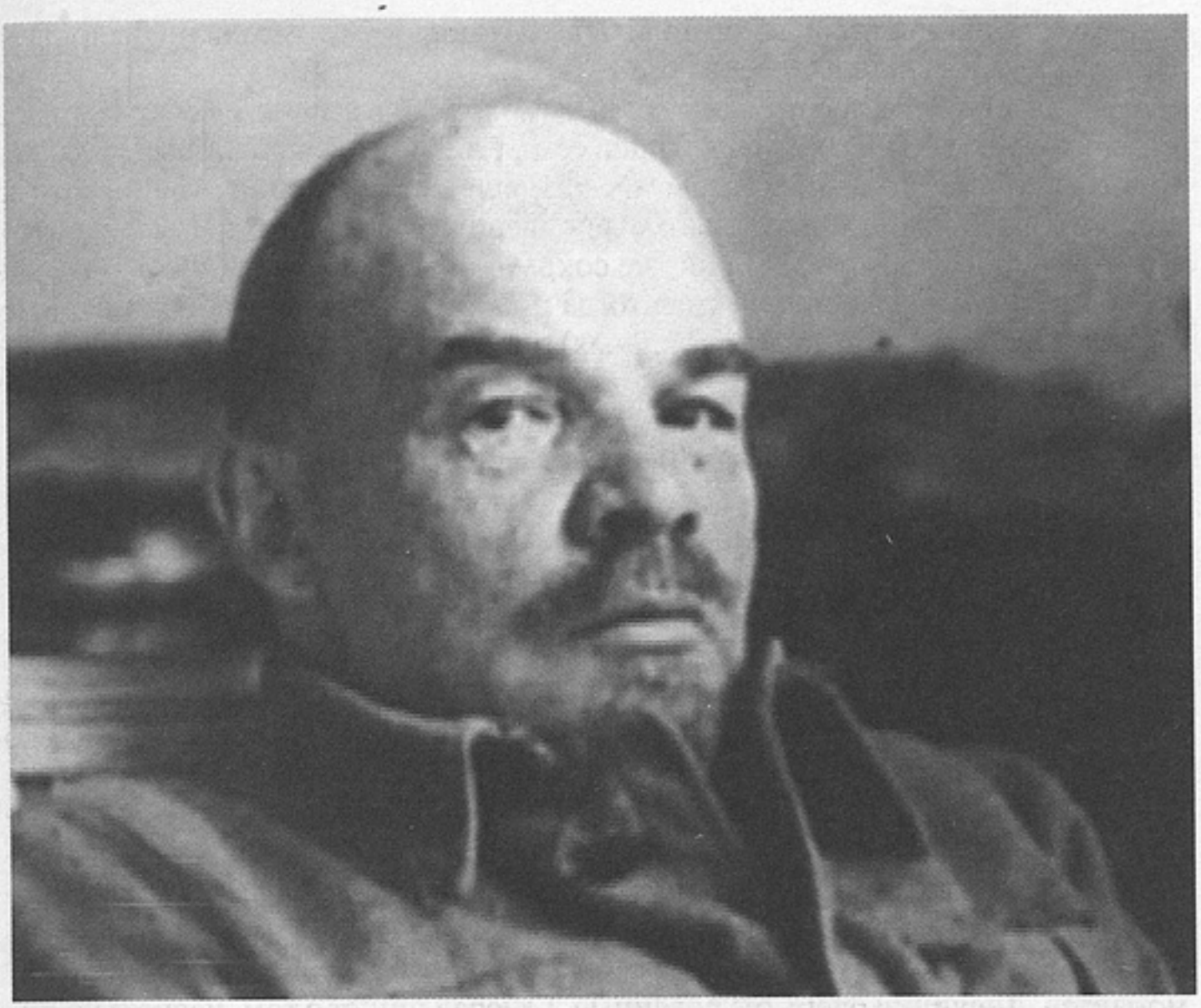
Д.Дондурей. Финской войны.

С.Экштут. Да, финской войны или конца 40-х — начала 50-х годов.

Пункт четвертый. Мне кажется, может быть, самое главное и самое существенное в моих впечатлениях о том потоке исторических документальных картин, что предлагает сегодня телевидение: в просмотренных мною фильмах нарушена композиция, в них нет ни красоты, ни пропорций — они эстетически абсолютно беспомощны. Очень часто на первый план назойливо выпячиваются какие-то третьестепенные детали. Ну, скажите, пожалуйста, зачем столь подробно и обстоятельно выяснять, сколько любовниц было у Берии? Так ли уж существенно, что в одной записной книжке было сорок имен, а в другой двадцать, то есть всего шестьдесят, хотя, может быть, некоторые имена пересекаются?

Д.Дондурей. Понятно, зачем это нужно авторам. Они пытаются сказать зрителю, что и Берия был нормальный мужчина, не лишенный мужских слабостей. Какая разница, чем он, кроме секса, занимался...

С.Экштут. Да, определенной части зрителей действительно очень интересно, что такой человек делает у себя в спальне. И создатели документальной ленты идут ему навстречу, тратя ограниченное экранное время на пикантные



подробности, сальности и «интим». Существенные вещи остаются за кадром. Ну, например, можно было упомянуть, что летом победного 45-го Берии было присвоено звание Маршала Советского Союза. Беспрецедентный случай! Что до этого он носил специальное звание Генерального комиссара государственной безопасности, которое получил после убийства Троцкого. Можно было хотя бы сказать, что во время войны он стал Героем Социалистического Труда и что, несмотря на все его грандиозные заслуги (в кавычках и без кавычек), Сталин все-таки не присвоил Берии звание Героя Советского Союза. Что высокий полководческий орден Суворова 1-й степени Берия получил за операцию по депортации чеченцев. Все это можно было не только рассказать, но и показать. Ведь сохранились документальные кадры, на которых Лаврентий Павлович запечатлен в маршальской форме, есть снимки награждения его медалью «Серп и Молот» Героя Социалистического Труда. За этим многое стоит!

Дальше. Перехожу к фильму о Хрущеве. Очень трогательно, что нам показывают «царицу полей», используя кадры из фильмов хрущевского времени, — какой же рассказ о Никите Сергеевиче без кукурузы! Но ни слова, к примеру, не сказано о сути того принципиального конфликта, который был у Первого секретаря ЦК КПСС Хрущева с Главкомом ВМФ Адмиралом Флота Советского Союза Николаем Герасимовичем Кузнецовым. Фамилия адмирала упоминается, но вскользь. С одобрением замечено, что Хрущев всегда обладал здравым смыслом, якобы заботился о сбалансированном развитии народного хозяйства, об интересах простых людей. Поэтому он и обуздал непомерные имперские амбиции флотоводца: если Америку по числу кораблей и их классу догнать не сможем, зачем вообще строить дорогостоящий океанский флот?! И ни слова не сказано о том, как по приказу Хрущева (Кузнецов этому противился) семь недостроенных новейших легких крейсеров были разрезаны на куски и пущены на лом. Степень готовности головного корабля достигала 80 процентов. Знаменитый лозунг хрущевской эпохи «Перекуем мечи на орала» был воплощен в жизнь буквально. А новейшие стратегические бомбардировщики морской авиации Ил-28 выстроили на аэродроме, и по их хвостам проехали танки, потому что руководство страны не знало, что делать

с этими воздушными кораблями. Как вы думаете, об этом можно было рассказать? Было бы это интересно зрителю?

Когда в 1960 году по приказу Хрущева сокращали армию, ее сократили на миллион двести тысяч человек. Наша семья жила тогда в военном городке в горном Дагестане, помню соседний дом, еще вчера я ходил туда в гости к знакомым ребятам, а пришел сегодня — двери настежь, и ветер гуляет, потому что живших в доме офицеров уже сократили и люди уехали. Весь городок вымер. Я помню, как сильно упал тогда престиж (в то время говорили — не государственных, а правительственных) наград, как во дворе ребята медалями в орлянку играли. Не только мои профессиональные знания историка, философа и социолога, но и вот эти детские воспоминания дают мне право утверждать: это одна из тех трагедий, которые пережила Россия или Советский Союз, как угодно, в XX веке. Все говорят: голод 30-х годов, 37-й год, война — это все знаковые даты, не спорю. Но никто не вспоминает 1960 год. А ведь именно с этого момента стали появляться в армии первые ростки дедовщины и вообще началась деморализация армии. После 60-го года офицеров, которые были готовы служить не за страх, а за совесть, все свое время отдавая службе, в армии практически не осталось. Все эти процессы не изучены совершенно, именно поэтому, может быть, об этом нет ни слова в фильме о Хрущеве. Ничего не сказано о расстреле мирной демонстрации в Новочеркасске и о казни по приговору суда «зачинщиков» демонстрации. Не сказано и о том, что в 62-м году своей волюнтаристской внешней политикой Хрущев едва не поставил Советский Союз на грань мировой войны. Сравнительно недавно были опубликованы дневники генерала Каманина, одного из первых Героев Советского Союза и воспитателя, руководителя первых советских космонавтов. Дневники очень откровенные. Генерал пишет о том, насколько низок был престиж Хрущева в военной среде в 1961—1962 годах. Хрущев с трибуны партийного съезда развенчал культ личности Сталина, после чего, как пишет Каманин, культ личности самого Хрущева был поднят на недосягаемую высоту. Генерал подсчитал, что Хрущев одновременно занимал шесть высших государственных постов и, предвосхищая Брежнева, сам себе навесил три звезды Героя Социалистического Труда, а затем, незадолго до переворота 1964 года, в апреле сумел получить еще и звание Героя Советского Союза. Всех этих позорных фактов в фильме нет.

Пункт пятый. Я не знаком с механизмом создания документального фильма. Я человек со стороны, но даже мне невооруженным глазом видно, что к работе над фильмами, которые мы обсуждаем, специалисты не привлекались, может быть, это были чьи-то знакомые, может быть, консультантами были люди, которые формально называют себя специалистами, но серьезным знанием предмета не обладают. В фильмах такое количество ляпов, что остается только развести руками. Я вчера посмотрел фильм о маршале Буденном, впечатления у меня свежие. Создатели фильма маршала Тухачевского именуют Наркомом Вооружения, а при его жизни такой должности не существовало. Михаил Николаевич Тухачевский был заместителем Наркома Обороны по вооружению. Далее. Наркомом Вооружения называют маршала Кулика, который возглавлял Главное артиллерийское управление Наркомата Обороны. Все это не смешно, специалист таких ошибок никогда не допустит. При этом я понимаю, что многие фильмы ангажированы, что какие-то факты сознательно замалчиваются или уводятся в тень...

Д.Дондурей. Не кажется ли вам, что это специальные программы? Что это заказная цензурная работа: об одних сторонах биографии говорить, о других — нет, а третьи — расширить, выделить, укрупнить. Не расстрельный, а любовный пыл Берии, например. Не чувствуете вы в этом какой-то, скажу грубо, идеологической работы с историей?

С.Экштут. Отвечу утвердительно. Вне всякого сомнения, такая работа проводится, и проводится грубо. Искусных работ подобного рода я не знаю. Можно любой исходный материал, не искажая его исторической сути, каким-то образом...

Д.Дондурей. Повернуть...

С.Экштут. Да, повернуть, найти необычный ракурс, знать, с чего начать и чем закончить повествование. Желаем мы того или не желаем, осознаем или нет, но любой историк задает прошлому те вопросы, которые инспирированы сегодняшним днем. Он изучает прошлое, исходя из реалий сегодняшнего дня. Вы прекрасно знаете, что классические пьесы Островского в их экономической части еще лет двадцать назад были мало кому понятны. Все эти истории с банкротствами и прочее...

Д.Дондурей. Какая-то странная старинная жизнь.

С.Экштут. Странной эта жизнь казалась еще пару десятилетий назад. А сегодня все ясно. Утвердительно отвечая на ваш вопрос, еще раз подчеркну: насилие над историей происходит, но, мне кажется, все эти манипуляции можно было делать тоньше, умнее, эстетичнее. Телевидение работает очень грубо и, простите за такое слово, неталантливо.

Я готов рукоплескать исследователю, с логикой рассуждений и выводами которого не согласен, только в одном случае — если его работа выполнена незаурядно. Базовый материал можно повернуть и преобразовать в готовом продукте очень сильно, фактически создав новую реальность. Если все это будет сделано талантливо, специалисты будут вынуждены забыть свои профессиональные знания и примириться с существованием новой реальности — с реальнейшей реальностью эстетически завершенного и совершенного художественного вымысла. Помните, как Горький, прочитав «Смерть Вазир-Мухтара», сказал Тынянову, что он себе представлял Грибоедова совсем иным, но автор так убедительно изобразил своего героя, что отныне Грибоедов именно таким и будет. Горький оказался прав: с этим художественным произведением даже специалисты спорили, спорят и продолжают спорить, как с научной работой.

Н.Зархи. Правда искусства...

С.Экштут. Сильнее правды истории, если она талантлива. Талантливый художник способен создать убедительную картину, не соответствующую реальным фактам, — это будет новая реальность.

Н.Зархи. Сильнее подлинной...

С.Экштут. Да, и факты заткнутся.

Н.Зархи. Но ведь это очень опасно. Если большой талант, взявшись за фильм

о Сталине, Берии или каком-нибудь другом людоеде, убедит — силой своего таланта — не желающую обращаться к документам, читать мемуары массу покорных потребителей телепродукции в том, что эти монстры, загубившие миллионы живых людей и надолго определившие судьбу страны, на самом деле были славными, невинными и даже необходимыми народу героями... Я не хочу приветствовать такие талантливые манипуляции. Здесь уж воистину: чем лучше — тем хуже... Вредоноснее. Вот, кстати, к вопросу об объективности и временно́й дистанции по отношению к материалу, поднимаемому историческими документальными фильмами. Это напрямую связано с талантливым манипулированием фактами, о котором только что говорили. Андрей Кончаловский, сделавший фильм об Андропове, говорит в беседе с Александром Липковым, что временна́я дистанция, отделяющая нас сегодняшних от эпохи этого лидера, столь ничтожна, что объективно представить Андропова и исторических деятелей того времени невозможно в принципе. Собственно, это подтверждает то, что говорил здесь Семен Аркадьевич Экштут: сегодняшний день инспирирует вопросы, которые авторы задают дню вчерашнему. Тогда тем более: слишком недалеко ушли мы от андроповщины — и во времени, и по сути, — чтобы показывать его большим гуманистом и покровителем передовой интеллигенции.

Е.Цымбал. Можно одну реплику? Если мне не изменяет память, Андрей Сергеевич в андроповскую эпоху с согласия советских властей жил и работал в США. Он не был лишен гражданства, как подавляющее большинство людей в подобной ситуации. Поэтому вполне естественна благодарность, которую питает Кончаловский к тогдашнему руководителю КГБ. И ему очень легко представлять Андропова замечательным человеком, реформатором издали, с той стороны. Мы же все, жившие здесь, помним его по совсем другим делам.

С.Экштут. Я согласен с тем, что временна́я дистанция определяет очень многое. Когда в 1896 году отмечали столетнюю годовщину со дня смерти императрицы Екатерины Великой, Василий Осипович Ключевский написал статью, в которой утверждал, что сто лет — это достойный интервал для истории, достойная дистанция, потому что после этого периода «для Екатерины наступает потомство» — так тогда говорили. И Пушкин так говорил. Что это значит? Развивая свою мысль, историк писал, что с этой минуты Екатерина уже не знамя для одних и не мишень для других: настало время говорить о ней чисто исторически. До недавнего времени Сталин был фигурой знаковой: отношение к нему олицетворяло существовавший в обществе разлом: для одних он продолжал оставаться знаменем, для других был только мишенью. Иного было не дано. Отстраненное отношение к Сталину двадцать лет назад было невозможно.

Д.Дондурей. А к Столыпину запросто...

С.Экштут. Это зависит от обстоятельств места. В Саратове надо обладать большим гражданским мужеством, чтобы гласно порицать деятельность Столыпина и вспоминать о «столыпинских галстуках». В Саратове, где Столыпину открыт памятник, с моей точки зрения, очень неудачный, любая критика в адрес этого государственного деятеля воспринимается как потрясение основ. Местный губернатор восхищается Столыпиным, и для саратовских чиновников Столыпин — это «наше все». Или вот другой пример — Тютчев. Мою книжку о Тютчеве прочел один высокопоставленный брянский чиновник. На торжествах по случаю 200-летия со дня рождения поэта он сказал, что тенденция у автора книги порочная, «не наша». Резюмируя, могу сказать, что, действительно, временна́я дистанция слишком мала для объективного суждения о недавнем прошлом. Для повествования о былом без гнева и пристрастия.

Н.Зархи. Можно маленькое отступление? Был один замечательный критик, ныне покойный, и многие либеральные коллеги, глубоко его уважавшие, не одобряли его критические высказывания в адрес Тарковского, потому что в те годы, когда Тарковский был, что называется, полузакрыт и нелюбим официозом, прогрессивное человечество просто обязано было его во всем и всегда поддерживать. Писать-де, конечно, нужно честно, но эту правду, объек-

тивность анализа следует заложить глубоко в стол и хранить для вечности, для потомства — чтобы их не могли использовать сегодняшние начальники. Вот когда «свобода нас встретит радостно у входа», тогда все станет можно. В случае с Тарковским я не уверена, а вот для отстраненно бесстрастного отношения к Сталину и другим время точно еще не пришло. У нас, в России. Разве многое — в этом плане — радикально изменилось? Не обойтись без клише, но мы действительно не прошли через покаяние, через разоблачение КПСС, по всей России — проспекты Ленина и памятники «самому человечному человеку», а с портретами Сталина, палача собственного народа, толпы демонстрантов, среди которых наверняка есть и потомки жертв сталинского террора, бодро шествуют по центральным улицам наших городов. Смотрю я фильм о Сталине, сделанный для Первого канала, неталантливо сделанный, как бы вне авторства, что тоже лукавство: вроде бы холодно-правдиво-объективно. «Сталин. Детство, отрочество, юность» называется. Представляете? Ни много ни мало, аналогия неслабая. Так вот, диктатор там представлен «стереоскопически»-психоаналитически. Сочувствие к нему зрителей обеспечено рассказом о комплексах несчастного мальчика, у которого и оспа была, и сухая рука, и ноги короче туловища, и хромота, за что его в классе не любили, колотили и т.п. Ну как тут не стать диктатором и монстром? Публика готова понять, пожалеть и — простить. Я, разумеется, упрощаю, но вопрос мой все же хоть и груб, прямолинеен, но уместен: настало ли время для «абсолютной правды», для правды деталей и частностей — документального ли кино, игрового — не важно?

Е.Цымбал. Это зависит от одного — от внутренней свободы историка или художника.

Н.Зархи. А от готовности общества?

Е.Цымбал. Мне кажется, никто не мешает человеку высказываться честно, если он этого хочет. Сошлюсь на самого себя, хотя может быть, это слишком беззастенчиво. Фильмы «Защитник Седов» и «Повесть непогашенной луны» я делал еще при советской власти. Как-то, в декабре 90-го года, совершенно неожиданно я узнал, что «Повесть непогашенной луны» показывают в Академии общественных наук при ЦК КПСС. Никто меня на просмотр не приглашал, никто не сообщал, что взяли на «Мосфильме» копию. Один че-

ловек сделал мне туда пропуск — и я попал на этот закрытый просмотр. Его организаторы были страшно раздражены (и даже, я бы сказал, растеряны) моим появлением. Зрители — студенты партакадемии со всей страны, люди вполне солидного возраста — лет тридцати-тридцати пяти, уже занимающие солидное место в партийной номенклатуре, смотрели фильм довольно внимательно. В какой-то момент в зале наступила угрожающая тишина: особенно грозной она стала в финале, когда на экране — множество мертвых людей, утопленных большевиками на баржах. Закончился фильм, зажегся свет, и вдруг, рассекая тишину, устроители просмотра закричали, указывая на меня пальцем: «Вот режиссер, который снял этот фильм, вот он, вот он!» Это прозвучало как команда: «Ату!» — ко мне кинулись эти партийцы и начали меня проклинать, кричать, что я — мерзавец и негодяй, что я оплевал наше прошлое и т.д. и т.п. Правда, было и другое — проходя мимо меня, некоторые зрители, углом рта, чтобы не было видно их коллегам, шептали мне: «Замечательный фильм!»

А потом, когда все кончилось, у гардероба ко мне тихо и спокойно подошел человек среднеарифметической внешности, с такой военно-спортивной выправкой и сказал: «Через пару недель мы начнем наводить порядок в этой стране, и я позабочусь о том, чтобы вы висели на первом же фонаре». Я ответил: «Ну что ж, с удовольствием составлю вам компанию». Это был кураж, конечно. А ровно через две недели грянули события в Вильнюсе. И тут у меня внутри несколько похолодело.

Очень легко славить прошлое, когда к этому призывает власть и конъюнктура. Власть в России — всегда средство кормления. И степень сытости кормящегося — будь то губернатор, журналист или художник — напрямую зависит от степени его приближенности к власти. Поэтому любить власть чрезвычайно выгодно. Она тебя наградит, обласкает, не забудет при распределении званий, должностей и теплых местечек. И быть патриотом выгодно, ведь, как кто-то сказал, «у нас всегда путают любовь к родине с любовью к начальству». Это, мне кажется, системно образующий фактор существования российской интеллигенции: отношение к власти. И, соответственно, отношение власти к интеллигенции. И пусть в Саратове сегодня «Столыпин — наше все», в стране в целом «наше все» сейчас Андропов. И это уже сильно востребовано — делать фильм о том, какой он был славный, как он любил классическую музыку, играл в теннис, как он все понимал про КПСС и систему...

С.Экштут. Стихи писал.

Е.Цымбал. Стихи многие тираны писали.

Д.Дондурей. Мао Цзэдун, Сталин.

Е.Цымбал. Гитлер писал неплохие картины. У каждого из них свои достоинства, но в историю они вошли не этим. Так вот, если дело обстоит так, как нам показывают в этих фильмах, все становится еще отвратительнее. Если, к примеру, Андропов был такой умный, благородный и хороший и все знал про эту власть, почему ничего не делал, чтобы что-то изменить? Почему он в своей жизни преуспел только в двух вещах: в подавлении венгерских событий и в удушении диссидентского движения? Выходит, Андропов — классический пример двоемыслия: верно служил и так усердно, я бы даже сказал, безжалостно, работал на укрепление той системы, которая ему не нравилась...

Д.Дондурей. Он действительно все прекрасно понимал или это сегодняшний миф, чтобы сделать его более приемлемым для нового зрителя?

Е.Цымбал. Если он был таким умным, как его показывают, то, конечно же, он все прекрасно понимал. К тому же, говорят, у него кто-то из родственников при Сталине сидел. На самом деле у многих кто-то сидел, но это ничуть не изменило их (коммунистов) сути. По первому образованию я историк, какое-то время работал социологом. В 74-м, приехав в Москву, я пришел в здание с колоннами напротив метро «Аэропорт» — в Ростове меня просили отнести туда какие-то социологические отчеты. Меня туда, конечно, не пустили, но в открытую дверь, среди прочих, я увидел табличку: «Отдел общественного мнения». Я был поражен и спросил у человека, которому привез бумаги (он был одним из спичрайтеров Брежнева, «прогрессистов», готовивших

перестройку): «Скажите, а что, у нас действительно изучается общественное мнение?» И он мне ответил с обескураживающим цинизмом: «Кто вам сказал, что мы его изучаем? Мы его вырабатываем и создаем». И вот это замечательное определение отношений власти и народа, власти и интеллигенции, власти и культуры не ушло в прошлое. Все выработают и создадут без нас. Мы нужны только для того, чтобы послушно принимать и одобрять.

Д.Дондурей. Но если вернуться к кино- и теледокументалистике, почему, на ваш взгляд, так кондово работают? Почему нет того вдохновения, которое все-таки было и в самые тяжелые времена? Снимал Эйзенштейн, герои вашего фильма «Дзига и его братья» — Дзига Вертов, в первую очередь, — делали это качественно. Почему сегодня мы наблюдаем такую художественную нищету? Такой примитив, грубость? Профессиональную самодеятельность? Чем это объяснить? За это-то отвечают сами художники, продюсеры, редакторы, каналы, которые это заказывают и т.д.

Е.Цымбал. Мне кажется, что качество и энергетика фильмов зависят прежде всего от искренности авторов, от их веры в те идеи, которые лежат в основе их замысла.

Д.Дондурей. То есть вы хотите сказать, что снова торжествует, как и раньше, двойное сознание?

Е.Цымбал. Конечно! Если человек сам не верит в правоту концепции, но делает фильм, потому что он принесет ему кусок хлеба с маслом или икрой, то результат мало кого может обмануть. Сегодня вообще многие художники, не стесняясь, открыто говорят на всех углах, что зарабатывать большие деньги — это хорошо. Вопрос «за что тебе платят?» мало кого беспокоит. Все зависит от степени продажности художника и тех рамок, которые он сам себе ставит.

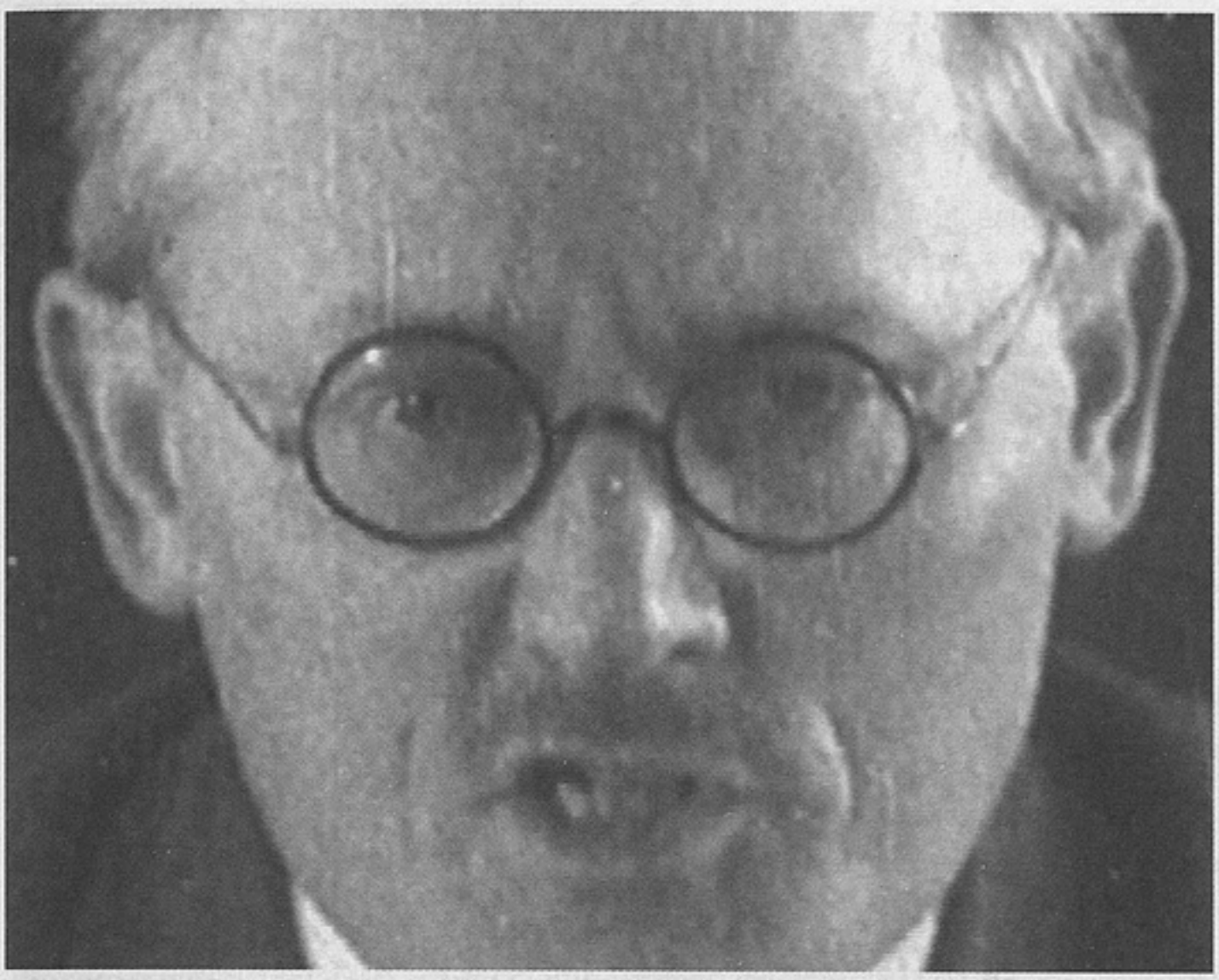
Д.Дондурей. Я еще обострю. В сталинские времена что-то делать искренне, творчески качественно было еще и морально, потому что это было опасно для жизни. А сегодня-то не опасно. Не ведет ли такое, извините, отсутствие страха к ухудшению качества продукта? Возникает ловушка.

Е.Цымбал. Я свою картину «Обыкновенный большевизм» делал с полной убежденностью.

Н.Зархи. Вот ее и не показывают.

Д.Дондурей. Для вас, значит, нет этой ловушки?

Е.Цымбал. Ловушка есть, ее существование зависит не от самого художника, а от неких исторических и творческих механизмов. Вспомним фразу: история повторяется дважды, в первый раз как трагедия, во второй — как фарс.
Д.Дондурей. Это фраза Маркса.
С.Экштут. Да, он ссылался на Гегеля, хотя у Гегеля этой фразы так и не нашли.
Е.Цымбал. Если Эйзенштейн, Вертов, Довженко, Пудовкин искренне верили в революцию и для них дистанция между реальностью и тем, во что они верили, оборачивалась трагедией, то уже в брежневские времена этот разрыв стал восприниматься как фарс. А сейчас «ирода переиродили», а фарс «перефарсили». Многие творят в жанре «фарс в квадрате». С холодным сердцем бесстыдно угождают конъюнктуре. Стремятся угодить, может быть, не прямому, но косвенному политическому заказу. Недавно я делал фильм о Тютчеве, и продюсер всерьез требовал от меня, чтобы это был фильм не о Тютчеве-поэте, но о Тютчеве-разведчике. Который во многом служил источником вдохновения для...
Н.Зархи. Путина?
Е.Цымбал. Именно так. Тютчев, человек небогатый, был обременен многочисленными детьми, которых нужно было пристраивать. Обучение детей и их пребывание в кадетских корпусах и Смольном институте оплачивал императорский двор. Поэтому Тютчеву нужно было продемонстрировать свою лояльность. Он хотел стать (впрочем неудачно) создателем сети агентов влияния Российской империи в Баварии. Поэт (в тот момент — разжалованный дипломат) пытался привлечь к делу знакомого журналиста, но тот довольно скоро уклонился от этой чести. На том все и завершилось, практически без каких-либо следов в биографии поэта. С тех пор прошло более ста шестидесяти лет. Тютчев интересен миру совершенно не этим. Он интересен как личность и как поэт. Но сегодняшней конъюнктуре важна, прежде всего, пусть кратковременная и сомнительная, но все же некая причастность Тютчева к «органам». На этом сегодня можно составить политический капитал.
С.Экштут. Федор Иванович Тютчев действительно пытался создать в Западной Европе сеть информационных агентов, которые бы писали статьи, нужные российскому правительству. Себе он отводил роль координатора этой корреспондентской сети. Дипломат понимал: Российской империи нужно вести идеологическую борьбу с Западом. Однако он так и не смог найти людей, готовых этим заниматься.
Е.Цымбал. Тютчев писал политические сочинения, которые от него ждали. Например, о создании всеславянского государства, которое бы включало в себя еще и Грецию, Румынию, Австрию, Албанию и часть северной Италии, а в Риме бы сидел православный папа, назначаемый Российским императором. Сегодня подобные идеи греют душу очень многим. И Тютчева хотят рассматривать главным образом сквозь призму его православных и великодержавных идей. Хотя в реальной жизни он не особенно утруждал себя посещением церкви и поведением своим скорее походил на атеиста. Этот пример показывает, как конкретная политическая ситуация подталкивает режиссера, делающего фильмы на материале реальных биографий, к выпячиванию и укрупнению фактов, работающих на сиюминутную конъюнктуру.
Д.Дондурей. Теперь вопрос к Алексею. Ты активно сотрудничаешь с заказчиком, с каналами, с теми, кто является основным проводником этой большой идеологической работы. Ты ощущаешь этот «госзаказ»?
А.Ханютин. Мне кажется, Евгений Цымбал немного упростил ситуацию, выстроив такую оппозицию: есть власть, которая давит, и есть художник, который ей либо противостоит, либо подло продается. Получается, что и власть знает, чего она хочет, и художник работает, как простой механизм... На самом деле процессы общественного осмысления и интерпретации прошлого гораздо более сложные или, скажем так, менее управляемые. У них есть собственная инерция, есть разные составляющие, которые создают в итоге достаточно пеструю картину. Кстати, это относится и к той подборке фильмов, которые мы посмотрели перед этим разговором. Я, честно говоря, ожидал увидеть что-то совсем ужасное. Оказалось, как в известном анекдоте: «Ну, ужас.



Но ведь не ужас-ужас-ужас». Есть, конечно, три-четыре откровенно гадкие, идеологизированные картины, сделанные, кажется, на студии «Наш взгляд». Все остальные фильмы можно оценивать по-разному, но я не вижу в них злобного идеологического умысла, явной «руки Кремля», идейного оправдания авторитаризма и т.п. Другое дело — уровень мышления и компетентность художника, его зависимость от стереотипов массового сознания, профессиональных и идеологических клише. Поэтому я бы рассматривал проблему на нескольких уровнях.

Начнем с прозвучавших в начале нашего разговора претензий относительно некомпетентности, запредельного количества ошибок, исторических ляпов и т.д. Да, ошибки и ляпы имеют место. Причина, как ни странно, в том, что на телевидении сейчас происходит взрыв неигрового кино (в количественном, по крайней мере, отношении). Число постоянных слотов, где показываются документальные фильмы и программы, за последние два года увеличилось на порядок...

Е.Цымбал. Простите мне мою неграмотность: что такое слот?

А.Ханютин. Слот — это фиксированный временно́й отрезок в программе.

Д.Дондурей. Когда очень точно ставится один и тот же продукт: зарубежный фильм, неигровой фильм. Это связано с рейтингом, с целым рядом факторов, с конкуренцией между каналами. Это гигантское, невероятной важности программирование массового сознания.

А.Ханютин. Документалисты долгое время жаловались, что телевидение не показывает документальные фильмы. Сегодня документалистики на телевидении — хоть отбавляй. Правда, «неформатные» фильмы Шиллера и Обуховича, Косаковского и Лозницы на федеральные каналы по-прежнему не попадают. Зато по всем программам идет мощный поток инфотейнмента и документального, а чаще псевдодокументального кино, основанного на инсценировках и реконструкциях. Сценарии и фильмы нужны в товарных количествах. Появился заказ, который бросились исполнять люди, зачастую плохо владеющие профессией. Множество так называемых «режиссеров», которые непонятно откуда вылезли, еще больше таких же «авторов». Бюджеты при этом продолжают оставаться крайне низкими. Средний бюджет телевизионного фильма не превышает пятисот долларов за минуту. Что, вообще говоря, в два раза ни-

же индустриального стандарта, де-факто установленного Министерством культуры. Не говоря уже о европейских стандартах на соответствующую продукцию. К тому же — чего греха таить! — из этих сумм еще и откаты идут. Немалую часть кладут в карман продюсеры (им тоже надо кормиться), ведь у них нет прав на произведенную продукцию, и заработать они могут, только экономя на производстве. Реально на производство остаются крохи. Поэтому нет времени и денег на поиск, изучение материала, на то, чтобы написать нормальный сценарий, чтобы пригласить грамотных консультантов. Да, в общем, это, наверное, и не очень нужно, поскольку, как говорится, «пипл хавает». Удивительно, что при всем этом в потоке наскоро слепленных поделок время от времени попадаются и совершенно замечательные работы.

Н.Зархи. Например?

А.Ханютин. Не будем далеко ходить: Евгений Цымбал — автор ряда очень хороших фильмов. Правда, сделанных на более высоком уровне финансирования.

Но и на скромных бюджетах иногда делаются прекрасные фильмы. Яркий пример — «Черноморский десант» Игоря Алимпиева. Прошло уже три года с момента выхода этого мини-сериала, сделана куча картин на военную тему, но пока ни одна лента впечатления от этой работы перекрыть не может. «Черноморский десант» высится неприступным утесом над унылым потоком юбилейной халтуры.

Низкие бюджеты при поточном производстве, отсутствие квалифицированных кадров, отставание производственной базы от растущих потребностей эфира — вот проблемы, которые во многом определяют уровень интересующей нас продукции. Это первая составляющая. Вторая — действительно связана с идеологией текущего момента. На телеэкране сегодня доминирует то, что называется «частным взглядом на историю». История страны последовательно превращается в историю частных людей.

Д.Дондурей. Может быть, это хорошо для нынешнего общества?

А.Ханютин. Может быть, и хорошо, но тогда не стоит удивляться большому количеству фильмов, в которых Горбачев, Андропов, Брежнев, Хрущев, Сталин предстают в сугубо частной ипостаси любимого дедушки, папы, чуткого начальника и т.д. Такое ощущение, что все эти фильмы сделаны по заказу узкого круга близких родственников.

Н.Зархи. Вожди стали безобидной попсой.

А.Ханютин. Возьмем того же Василия Пичула, которого не назовешь халтурщиком или полуграмотным выскочкой. Это, безусловно, человек талантливый, с полным основанием претендующий на статус художника. Может быть, поэтому он особенно ярко и концентрированно выражает упомянутую выше тенденцию. Огромное место в его фильме о Брежневе занимает, например, непутевая дочка Галина со всеми ее цыганами, любовниками, мужьями и т.д. Это действительно страшно занимательно, это интересно смотреть. Но при этом Чехословакия — одной фразой, Афганистан — двумя фразами. Исторический деятель предстает не в сумме своих политических шагов, близких и отдаленных последствий своих политических решений, но в своих бытовых, семейных проявлениях. Не в экономическом и социальном контексте эпохи, а в интерьере дачи, квартиры, кухни. Большая история подменяется историей семьи, частная жизнь вытесняет политику. Я думаю, что все это отражение общей ситуации, для которой характерно постепенное закрытие публичных сфер, атрофия политической жизни, концентрация активности в сфере частной жизни.

Возникает вопрос: какую роль в этом играет руководство каналов, осуществляющих заказ и, естественно, цензурные функции? Думаю, что не последнюю. Думаю, что настоящий аналитический фильм о том же Брежневе, я уж не говорю о Ельцине, который слишком еще близок к нынешней эпохе, просто не прошел бы ни на одном федеральном канале. Можно что угодно говорить про частную жизнь наших вождей и правителей, но концептуальным фильмам, фильмам, которые претендуют на некую историософию, на серьезный политический анализ, на нашем экране места нет. Сказано: «Всякая

власть от бога». И в свете укрепления вертикали власти все исторические деятели, стоявшие на страже интересов государства, выстраиваются в иерархию августейших государственников и партийных силовиков. И Петр I, и Екатерина II, и даже Иван Грозный, которого какие-то неуемные деятели РПЦ предложили причислить к лику святых. И Сталин, и Хрущев, и Брежнев, и Андропов. Все, кроме Ленина, который был революционером и в этой своей ипостаси разваливал государство. Правда, потом много сделал для его укрепления, чем отчасти себя реабилитировал. Но только отчасти, а потому Владимира Ильича разрешено всячески критиковать и развенчивать. Что и делает в своих «Исторических хрониках» Сванидзе, продолжающий перестроечную линию в нашей телевизионной публицистике. Вернее, линию антизюгановской пропаганды образца 96-го года, которая была в больших количествах брошена в эфир в период предвыборной кампании Ельцина и рисовала ужасы большевизма. Вся цепь этих хроник построена по принципу нагнетания ужасов: был страшный голод, а потом настал голод ужасающий, начались невиданные репрессии, а потом они стали совершенно чудовищными. Мне здесь тоже не хватает исторического анализа.

Д.Дондурей. Его везде не хватает.

А.Ханютин. И тут мы приходим, наверное, к самому главному. К тому, что наша элита — интеллектуальная, художественная, политическая — плохо выполняет свои функции. В частности, осмысления исторического процесса, без чего невозможно создание адекватных моделей развития страны. Мы продолжаем жить интеллектуальным багажом 70—80-х годов, недостаточность которого уже всем очевидна. И эту интеллектуальную лакуну не может заполнить ни профессиональная хватка, ни качественная подборка хроники, ни лирический драйв. Режиссер сегодня — увы! — все чаще выступает как некое пустое место, как ретранслятор тех сообщений, которые ему дают родственники и очевидцы.

Д.Дондурей. Но тенденциозно все-таки служащие целям реабилитации этих героев.

А.Ханютин. Очеловечиванию.

Д.Дондурей. Но есть еще один вопрос. Вот, например, фильм «Водитель для Веры» (это, правда, игровой фильм), где все «службисты» показаны как ублюд-

ки, исключение — только герой Панина, который в последнюю минуту отпускает водителя с ребенком. Как это может существовать одновременно: очеловечивание лидеров, возвеличивание чекистов, разведчиков, как главных героев и наследников Дзержинского и Штирлица, мощный поток про наш великий танк Т-34, с одной стороны, а с другой стороны, рассказы о том, что убивали, сажали, унижали...

Как они допускают такую двойственность: каналы, авторы? Это что, тоже для того, чтобы материал казался объективным, историческим? В 30—40—50-е было все четко: можно только так, а не иначе, а сейчас все размыто. Теленачальники этого не понимают? Может быть, власть не отслеживает ничего?

А.Ханютин. Нет, я думаю, что принципиальные вещи отслеживаются достаточно внимательно. В конце концов, мы же видим, как выгоняются люди с телеканалов, закрываются лучшие программы — значит, смотрят и цепляются даже к словам, к каким-то деталям. Другое дело, что сочетание дискурса и власти еще не устоялось, не обрело систематический характер. Еще не определен баланс того, что декларируется, и того, что под этим подразумевается. Реставрация имперской идеологии идет, но еще отнюдь не завершена. Власть строит властную вертикаль, лишает граждан права голосовать, но при этом всякий раз произносятся ритуальные клятвы по поводу гражданского общества, демократического, раз и навсегда избранного нами пути развития. И это отнюдь не памятное всем нам советское двоемыслие. Двоемыслие было прекрасно структурировано и отлично программировало поведенческие стратегии. Я думаю, что этот феномен лучше всего описывается термином «мозаичное сознание». В голове у обывателя, у чиновника, у художника удивительным образом уживаются совершенно несовместимые между собой или даже противоречащие друг другу понятия и образы. Именно поэтому государство в лице заинтересованных ведомств спонсирует фильмы, прославляющие подвиги доблестных чекистов и кагэбэшников, но при этом чтит память жертв политических репрессий. Вот когда люди, укрепляющие вертикаль власти, начнут без стеснения поносить гнилую буржуазную демократию, тогда можно будет с уверенностью сказать, что процесс идеологического строительства завершен. Собственно говоря, тогда-то на каналах и наступит единство и единообразие.

Д.Дондурей. У меня в связи с этим уже третья и последняя линия нашего разговора. Мы говорили о власти, об интеллигенции — об авторах. Но есть еще один игрок (или его нет?). Это публика, зрители, народ. Не кажется ли вам, что им безумно интересно про Берию как гиганта большого секса, что отсюда высочайшие рейтинги у рассказа о том, как Сталин страдал в семейной жизни, а Андропов переживал ввод войск в Будапешт и т.д. Что, народ — зритель — абсолютно пассивен? Или былые вожди для него миф, а может, единственные реальные герои, после того как в сторону отходят Жуков и 9 мая — единственное легитимное общенародное событие XX века? Я имею в виду победу в войне. Народ-то как себя чувствует? Он-то куда? Что с ним-то происходит?

А.Ханютин. Это очень правильная постановка вопроса. Мы несколько увлеклись поиском политической и идеологической подоплеки и как-то забыли, что, кроме всего прочего, существуют законы жанра. Коль скоро телевидение делает массовый продукт, обращается к самой широкой аудитории, оно волей-неволей вступает в сферу массового искусства со всеми присущими ему формами и законами восприятия. Согласно этим, многократно описанным в литературе законам, история может восприниматься массовой аудиторией только через мелодраму, через историю семьи, через тайну, через заговор.

Н.Зархи. Это телевизионный сериал...

А.Ханютин. И этот «сериал» восходит к очень давней традиции — к Лжедмитрию и прочим российским самозванцам. Великий человек сам умереть не может: его кто-то обязательно отравил, удушил, каким-то образом извел и т.д. Это архетипические, глубинные структуры и пласты сознания, которые актуализируются в рамках телевещания. Характерный пример. Каждый год, в

апреле, газетные таблоиды, популярные радиостанции и телеканалы приносят читателям-слушателям-зрителям очередную историческую сенсацию, приуроченную к дню рождения Ленина. Сенсация эта всякий раз сводится к тому, что дед Ленина был еврей, что у вождя революции был сифилис, или к тому, что Ленина отравили. Можно, конечно, сетовать на чудовищную тупость и невежество журналистов. Но дело тут, я думаю, не в журналистах. Пишущая братия лишь отвечает на запрос аудитории, готовой каждый год с неослабевающим интересом глотать одну и ту же байку про то, что Ленина отравили. Это незамутненное фольклорное восприятие, для которого характерна цикличная повторяемость информации, привязанность к одним и тем же сюжетам и героям. Именно поэтому в ходу такой узкий круг исторических персонажей, ставших родными и близкими для многомиллионной аудитории. Именно поэтому каждый год появляется очередной опус про Берию — ввести новых героев довольно сложно. Именно поэтому «отравили Ленина», «убили и повесили Есенина», «застрелили Ахромеева» и т.д.

Д.Дондурей. Они все герои!

А.Ханютин. Отсюда же типологическое построение телевизионного фильма исторической тематики: «Загадка смерти...» — дальше можно подставлять: поэта Маяковского, генерального прокурора Вышинского, маршала Ахромеева, генерала Цвигуна и т.д. Да, все это по большей части псевдозагадки, псевдоисторические тайны, которые высосаны из пальца. Но эти «загадки» и «тайны» есть некая формульная оболочка, которая позволяет создать сюжетную интригу, заменяющую отсутствующее историческое сознание. На самом деле я не думаю, что пристрастие к формулам и клишированным сюжетам есть специфическое свойство российской публики или особая примета данного времени. Думаю, что это некая константа, общий закон, по которому существует «желтая» пресса и массовое телевидение и в Европе, и в Америке, и в Азии. Я бы сказал, что те периоды, когда в широких слоях читающей или потребляющей кино публики пробуждается интерес к истории как таковой, к контексту, к тому, что было на самом деле, — не правило, а редкое исключение. Таким исключением был период перестройки, когда главной интригой была не личная жизнь Берии, а то, что Берия был убийцей и палачом. И то, что Сталин был кровавым тираном, было важнее того, что у него были плохие дети, которые никак папу не радовали. Но, повторяю, этот период пробуждения был крайне непродолжительным и протекал на фоне крушения режима и перестройки большой идеологической парадигмы. В условиях относительной стабильности зрителя не интересует политика, его интересует, кто с кем спал.

Д.Дондурей. В заключение я хотел бы подчеркнуть, что наше обсуждение может претендовать лишь на первый подход к этим фундаментальным, поставленным временем и спровоцированным телевидением вопросам. Тема, которую мы затронули, — ключевая не только для нынешнего состояния неигрового кино, контента социального заказа на отечественном ТВ и даже для осмысления самых актуальных проблем, она, можно сказать, смыслообразующая (как это ни покажется пафосным) для развития нашей страны в целом. Двойное сознание, постоянные переоценки советской эпохи и ее большого стиля — все это продолжает искушать нашу интеллигенцию и, безусловно, требует дальнейшего исследования и анализа. От того, сумеем ли мы преодолеть веками формировавшиеся стереотипы и комплексы, сможем ли поколебать святая святых — наши культурные коды, многое зависит в будущем. Будем ли мы когда-нибудь жить в нормальной и современной стране или продолжим перемещаться во времени от одного превратного понимания своей истории до другого.

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Борьба за право быть рабом

Не знаю, как бы я поступил на месте любой говорящей головы из фильма «Дорогой Леонид Ильич». Или, к примеру, «Милый Вячеслав Михайлович». Не говоря уже о «Тишайшем Константине Устиновиче». Вряд ли я был бы объективным, историчным и желчным. Много лет работая близким сотрудником кого-нибудь из крупных государственных деятелей (если только не монстра какого, вроде Сталина или Гитлера), я бы волей-неволей нашел какие-то человеческие слова о его человеческих чертах. Ну, незлой человек. А иногда неожиданно добрый. Задумывался о судьбах мира. Любил красивых женщин. Тяжело болел. Ценил шутку. Не кричал, не топал ногами, не швырялся тяжелыми предметами. А оскорблять мое личное достоинство — да никогда в жизни!

Впрочем, недавно вышел мудрый и добрый фильм про Гитлера. Про запутавшегося человека. Который наделал много зла, но не стал от этого счастливее. Говорят, что сейчас в России снимается — или планируется — еще более мудрый и добрый фильм про Сталина. Который принял Россию с сохой (то есть с колосящимися нивами, на которых трудились крестьяне), а сдал ее с атомной бомбой (то есть со смертельным оружием посреди выжженной земли, на которой копошатся рабы).

Это я к тому, что нет ничего удивительного в добрых словах о Брежневе, льющихся с экрана телевизионного документального фильма.

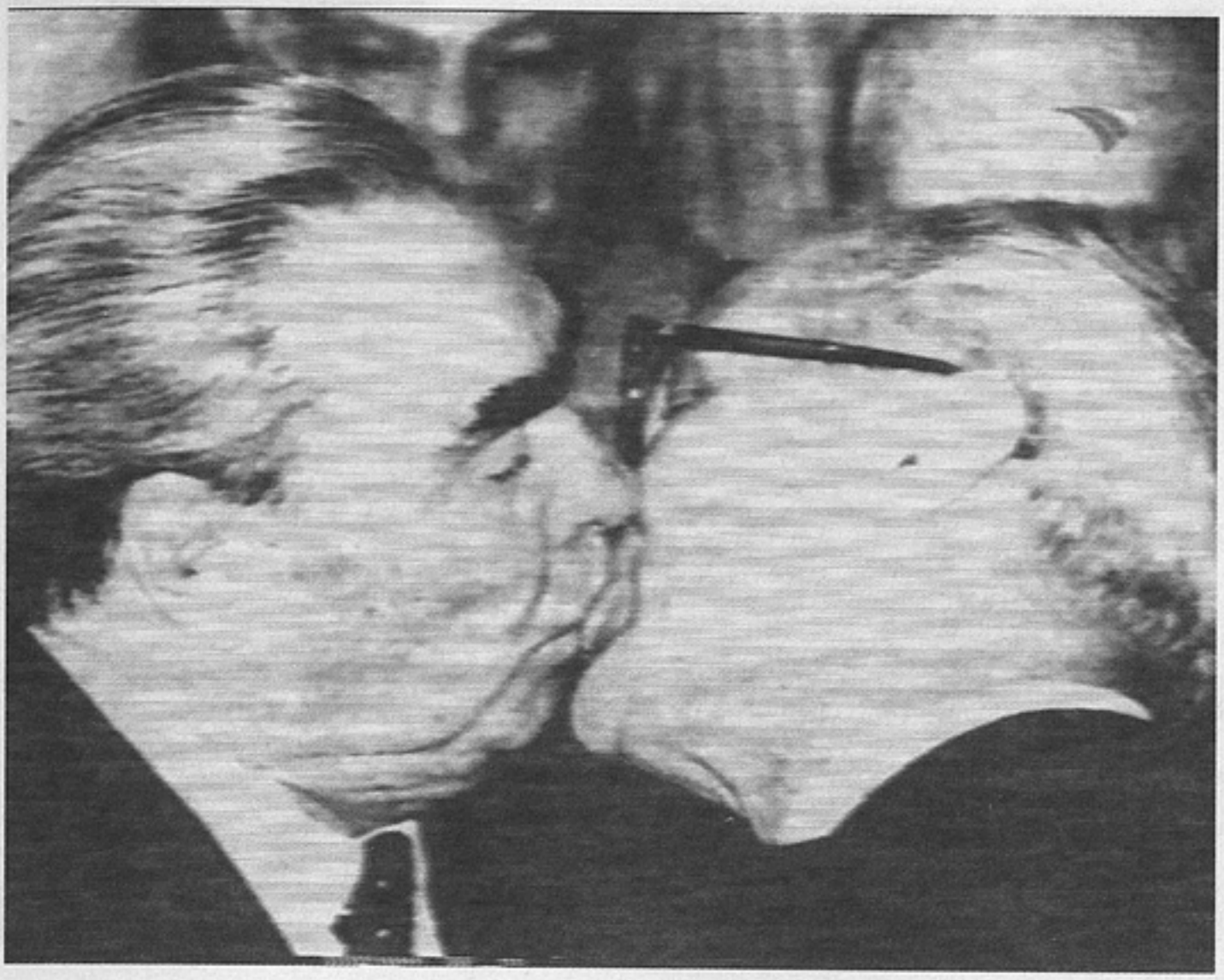
Удивительно другое. Три вещи. Неискренность, мифология и, главное, контекст. Давайте по порядку.

Все эти люди, которые говорили хорошие слова о генеральном секретаре Брежневе, на самом деле не любили и не уважали его. Потому что сейчас они насмехаются над ним, презирают его, не хранят его личные тайны.

Издеваются над его страстью к орденам, страстью, по-детски глубокой и серьезной. Они с усмешкой говорят, что от Раздоров, где он жил (это начало Рублево-Успенского шоссе), до Кремля его кортеж доезжал за тринадцать минут. То есть движение на трассе замирало, и многотонные лимузины летели со скоростью под двести километров в час. Что, согласитесь, как-то неадекватно... Ах, да! Леонид Ильич был отменный лихач и часто сам сидел за рулем. Иногда отрываясь от машины сопровождения. Правда, когда у него случился инсульт, он, пытаясь самостоятельно вести свой «членовоз», сносил, бывало, все елочки вдоль дороги... Мне кажется, что от большой симпатии к человеку (даже бывшему хозяину) такого не расскажешь.

Они повествуют о его любвеобильности. «Настоящий плейбой был наш дорогой Леонид Ильич!» Настолько, что его сотрудников-мужчин предупреждали — ни взгляда, ни жеста в сторону его секретарш и референток! Этого добряк Леонид Ильич не потерпит. Ибо ревнив! Иными словами, аппарат Леонида Ильича представлял собой служебный гарем. А лучше сказать — первобытную орду. Самец-хозяин, принадлежащие ему самки и молодые самцы, которым «это» запрещено. Данный историко-антропологический сюжет еще ждет своего исследователя. А зрители, наверное, ждут продолжения про «внучат Ильича», законных и незаконных. Не удивлюсь, если продюсеры уже дерутся за такой сценарий.

Но мы отвлеклись. Далее бывшие соратники и коллеги совершенно бессовестно рассказывают о каких-то таблетках. Почему бессовестно? Потому что если тебе случайно открылась чужая врачебная тайна — так молчи же, никому не рассказывай! Это элементарно, это как чужие письма. А тут проскакивают слова «снотворные» и «транквилизаторы». А также вспоминают эпизод,



как Леонид Ильич на курорте шутливо гонялся за своим врачом с криком: «Дай таблетку!» Это уже серьезно. Нам намекают, что наш генеральный секретарь был, как бы это поэлегантней выразиться... ну, в общем, его ломало без дозы. Интересные дела.

Про обсуждение многочисленных романов его дочери я уж не говорю. Рассказы о цирковых любовниках, о Чурбанове, о бриллиантах цыганского барона. Об отношении покойного генсека к своей супруге: уважать-то он ее уважал, но «первой леди» она почему-то не стала. Только дом, обед, дети, внуки. Даже спросить у охранника, куда девались мужнины охотничьи сапоги, и то нельзя. Не в свое дело сунулась. Даже как-то стало обидно за Викторию Петровну. А сам себя Леонид Ильич называл царем. Правда, говорил, деревеньку пожаловать не может. А вот орденок — пожалуйста.

Зато в фильме избыток традиционной советской и даже царистской мифологии. Больше всего о том, как Леонид Ильич заботился о простых солдатах, а также о своих адъютантах. Попал человек в переплет, обслуживая генсека, — генсек позвонит, спросит, как да что. Солдату — побывку. Адъютанту — хорошую больницу. И жил скромно. Квартира на Кутузовском, 26, в шестом подъезде, где мемориальная доска висела, — это, по словам писателя Карпова, просто гостиничный номер. Да, да, не падайте со стульев. Просто служебная жилплощадь, туда поселяли приезжих руководителей. Небольшой такой номерок, четыре комнаты плюс пятая для прислуги. Там и прожил всю (!) жизнь, скромняга. О том, что помимо ближней и дальней дач у него был огромный двухэтажный апартамент на том же Кутузовском, естественно, ни слова.

Как ни слова об одной действительно великой личной заслуге нашего дорогого Леонида Ильича. В «кругах, близких к источникам» я слышал, что в начале 70-х был разработан план превентивного неядерного ракетного удара по Китаю. Цель — одним махом ликвидировать все пусковые установки ядерных ракет беспокойного соседа. Говорят, Леонид Ильич этот план решительно отверг, ибо существовала хоть мизерная, но все же вероятность того, что одна китайская ракета уцелеет для ответного удара. Уже ядерного. А там уже — сами понимаете, что начнется. Даже если это легенда, то хорошая, красивая, гуманная. Но ей не нашлось места, и, очевидно, не случайно.

Миролюбивая легенда не подходит спешно создаваемому великодержавному мифу. Мифу, в котором мы — ух! Всем хвост накрутим, кирдык устроим! Этот миф совершенно закономерно опирается на лживые и сусальные картинки из жизни генсеков, военачальников и народных артистов СССР. На мечты о прошлом. О сладком и красивом, сильном и справедливом, богатом и достойном прошлом. Yesterday! Yesterday! — музыкальное сопровождение фильма про Брежнева. И лейтмотив всего культурного контекста.

Итак, контекст.

Возрождение советчины идет, может, и не очень быстро, но явственно. Советчина как стиль: стиль всей жизни, стиль политического руководства, стиль убежденного вранья из соображений целесообразности. Написал это слово, и будто нахлынуло! «Ваш выезд за рубеж нецелесообразен». Господи! Какой цели должна быть сообразна поездка на болгарский курорт сроком на две недели? Ответом были строго нахмуренные брови.

Советчина как серьезная художественная ностальгия — Дейнека, Пластов, Вучетич — или как шутка, она же «стёб», куратора галереи — Решетников, Серов, Иогансон и их постмодерные апологеты — Комар и Меламид, Виноградов и Дубоссарский (все-таки советскую пакость изображать веселее вдвоем). Как инфантильная поэтизация собственной молодости, тогдашних мелодий, фасонов и лиц.

Советчина как культивация «законной гордости». О, это кошмарное «зато нас все боялись»! И еще более жуткое — «зато в стране порядок был». Советчина как пристальный интерес к недавней истории, как вроде бы резонное стремление заменить советски ангажированные и антисоветски ангажированные книги (фильмы, телепередачи) чем-то взвешенным, сбалансированным. Чтобы соответствовало генеральной линии, которая формируется на наших глазах: этакий православно-капиталистический сталинизм. Никакой эклектики, все предельно органично.

В общем, советчина наступает со всех сторон. Отчего бы это так?

Отчего народ и его интеллигенция, так сильно пострадавшие за годы советского режима, радостно повизгивая, реставрируют советчину?

Да все от того же. От травмы и шока.

Попробуем поподробнее.

Начнем с травмы.

Советский (ныне российский) народ в прошедшем веке перенес ужасающие тяготы и страдания. Гражданская война. Коллективизация-индустриализация. Репрессии 30-х. Война. Миллионы военнопленных, которых родина предала трижды: один раз — бросив навстречу вермахту плохо вооруженных солдат, потом — объявив предателями и отказавшись делать взносы в Красный Крест, а после освобождения из нацистских лагерей — отправив в свои, родные. Депортации народов. Послевоенные репрессии. Закручивание гаек после столь желанной оттепели. Афганская авантюра. О том, что ближе, помолчим — и так хватит.

Впрочем, некоторым странам в двадцатом столетии тоже досталось по первое число. Взять ту же Германию. Или Грецию, Италию, Испанию. Однако европейцы (а также народы других континентов) умеют обдумывать, обсуждать и, самое главное, оплакивать перенесенные катастрофы. Понимание того, что произошла народная беда, оплакивание этой беды — залог того, что беда будет изжита. Сначала в народной душе, а там и в повседневной жизни нации. Главная задача народа после кошмара войны или диктатуры, оккупации или коллективного безумия (вроде нацизма или коммунизма) — преодолеть пережитую травму. Не загнать в коллективное бессознательное, а, наоборот, вытащить оттуда. К сожалению, этого мы не умеем. И учиться не хотим.

Оплакивание национальной беды не нужно понимать совсем уж буквально. Это не значит — всенародно плакать на центральных площадях, устраивать трауры, устанавливать покаянные монументы и служить панихиды во всех церквах. Впрочем, такие церемонии тоже не лишние, особенно воздвижение памятников, установка надгробий над безымянными могилами. Но главное — это внутренняя работа национального сознания. Сделать эту работу должны политики и интеллектуалы, в том числе — в первых рядах — люди искусства. Политики должны понимать, что народные несчастья следует осознать, обдумать, публично обсудить. Интеллектуалы и художники должны это реально сделать. Написать романы, стихи и песни. Философские трактаты и журнальные статьи. Снять фильмы и телепередачи. Выступать по радио и на читательских конференциях в районных библиотеках. В этой долгой и массовой работе интеллектуалы и художники должны быть смелыми и от-

важными. Никакой пощады народной самовлюбленности, никакого самооправдания, никаких трусливых слов типа: «Но не все же было так ужасно... но многие люди искренне верили... но дайте хотя бы старикам умереть спокойно, они же думали, что поступают правильно». Так ничего не выйдет. Никогда не поздно назвать беду — бедой, а не «особенностями ускоренной модернизации» или «спецификой построения новой государственности».

Но увы. Ничего похожего в России не произошло.

Гражданская война была романтизирована. То есть было романтизировано планомерное взаимное истребление молодых и старых, крестьян и офицеров, профессоров и поэтов. Такая вот была совершена идеологическая подлость. Об остальном сказано едва-едва, вполслова и вполголоса. На русском языке нет практически ни одной книги о войне как о величайшей народной беде. Астафьев? Кто еще? А вот о подвиге — пожалуйста, полки ломятся, и иногда довольно талантливо. И всегда были охотники выдать народную беду за что-то другое. За уникальный исторический путь. За отдельные ошибки руководства. Но чаще всего делался вид, что вообще ничего не было, кроме вереницы побед. Неосознанная беда тяжким грузом ложилась на дно народной души.

Всем было тяжело в советские годы, но тяжелее всего было простому человеку. Простых людей пропало больше всех и при коллективизации-индустриализации, и в «кировском потоке», и в войну, и в немецком плену погибали простые люди, и их же потом отправляли в Сибирь. И от ночного стука в дверь простой человек вздрагивал гораздо чаще, чем интеллигент или номенклатурщик.

Простому человеку хуже всех было — и остается — еще и потому, что он совершенно не понимал — и по сей день не понимает, — что делалось в стране и почему он страдал. Интеллигент и чиновник могли строить какие-то предположения, теории, объяснения своего ареста и гибели — от великой «исторической необходимости» до банального сведения счетов внутри парторганизации. Почему попадал в лагерь простой человек — ему самому было непонятно. Жертва была необъяснима и оставалась необъясненной. Ничего вразумительного, кроме: «Органы не ошибаются. У нас зря не сажают». Простой человек изнывал от страха, затопляющего душу. Такой страх передается по наследству — не в генах, естественно, а в семейном воспитании, что гораздо надежнее.

Но именно поэтому — из-за того, что не обсудили случившееся, не изжили пережитое, — возник миф о том, что страдала только интеллигенция и номенклатура. Да и то немного. Номенклатуре, собственно, досталось поделом: изобретатели мясорубки рано или поздно идут на котлеты. А интеллигенция — исключительно по легкомыслию. Не писал бы Мандельштам дурацких эпиграмм — получил бы Сталинскую премию. Со временем. А народ — народ не страдал. В крайнем случае, геройствовал, страдая, — что значительно легче в плане ретроспективных самооценок.

Отсюда возникает то, что Фрейд назвал «навязчивым повторением». Невозможность справиться с травмирующими переживаниями прошлого — с ужасом жизни в бесправии — вызывает неодолимое желание повторить это ощущение. Снова погрузиться в неизбытый, такой родной и влекущий страх. Снова стремиться туда, где ночные шаги по лестнице и белый френч с душистой трубкой.

Травма не была вылечена — но по этой ране хлестанул шок свободы.

Все, что служило опорными столбами советской цивилизации, было в одночасье вышиблено вон. Радикально сменился социальный контракт. Раньше гражданин отдавал государству свою свободу — практически всю. Включая свободу читать книжки и слушать радио, носить модное и пить кока-колу. Взамен этого он получал малый рабский набор социальных услуг, которые поддерживали его как тело, годное к труду. Особо везучим полагался средний рабский набор — еда посвежее и квартира попросторнее. Но для этого надо было стать академиком или народным артистом. Единицам полагался большой набор, включающий дачу в Крыму, бронированный лимузин и личную охрану.

Равенство в рабстве не допускало исключений. Даже набор генсека был абсолютно рабским. Господин Медведев, дававший интервью в фильме «До-

рогой Леонид Ильич», был впоследствии личным охранником Горбачева. Ему в случае чего надлежало закрыть шефа своим телом. И изрешетить каждого, кто близко подойдет с дурными намерениями. Каждого, да не каждого. В Форосе он не осмелился поднять руку на путчистов, нагрянувших арестовать его шефа. То есть Горбачев (не говорю о Медведеве) был тоже рабом.

И вдруг — все наоборот. Никаких тебе наборов, никаких гарантий. Но и никаких ограничений. Читай Набокова, слушай «Свободу», покупай... да что хочешь покупай, были бы деньги! Полная свобода их зарабатывать. А не заработал — извини, брат.

Воистину есть отчего в отчаяние прийти. Но было бы непростительным упрощением считать, что весь вопрос в деньгах. Что вот, мол, был советский народ таким, что ли, работящим иждивенцем, а теперь, мол, гарантированный паек кончился, пошла голодуха и социальная деградация, откуда и все проблемы. Отчасти, конечно, так. Но только от очень небольшой части.

Шок наступил не только экономический, но и культурный. Частично это похоже на шок модернизации, который пережили народы Ближнего и Среднего Востока, а также Центральной Азии. Такие элементарные, на наш европейский взгляд, вещи, как таблички с названиями улиц и номерами домов, светское образование, движение в сторону женского равноправия, были мощнейшим шоком, разрушившим все народные представления о пространстве и времени, о добре и зле. Эту бурлящую пустоту не удалось заполнить товарным изобилием при наличии вполне платежеспособного спроса. Через три поколения это аукнулось религиозным фундаментализмом и авторитаризмом, подчас карикатурным, но, очевидно, нужным народу, который таким манером излечивает шок модернизации.

Вот и у нас в России разрушены были не только социальные гарантии, но и представления о правде и порядке, о законе и справедливости. Увы, наши реформаторы на поверку оказались пошлейшими марксистами, на полном серьезе поверившими в агитпроповскую туфту о базисе и надстройке. Никаких попыток объяснить людям суть и перспективы экономических и политических реформ сделано не было. Вот и приехали.

Непереработанная советская травма в сочетании с неосмысленным шоком свободы — результат можно было предугадать.

Началась всенародная борьба за право быть рабом.

Художник, как говорил Горький, — это чувствилище класса. Классу обескураженных надоела вся эта бодяга. Хочется туда, где свободу забирают и дают взамен несложный букет социальных гарантий и полицейских репрессий, почему-то называемый порядком. Туда, где не надо размышлять, а надо обожать, гордиться и радоваться. Нет, не туда, где надо месить ногами за колючей проволокой. А туда, где на свалившиеся с неба нефтедоллары закупают итальянские сапожки и французских мороженых кур. Гуляй, советский народ, доблестный строитель коммунизма.

Художник, выполняя заказ класса, создает песни, стихи и телевизионные программы о великих людях великой страны. О забытых страницах славного прошлого. О тех, кто сделал нас великими. О генеральных секретарях в первую очередь. Чтобы чувствовать себя полноправным рабом, нужен достойный хозяин, которым можно было бы гордиться.

Художник — в авангарде борьбы народа за рабское будущее. Пожелаем же ему создать яркие, убедительные образы неувядаемой, вечно влекущей советской зоны. Ты же, о народ, не забудь подать своему художнику краюшку хлебца, когда его поведут по этапу. Потому что социальный контракт «свобода в обмен на порядок» включает в себя принцип ротации.

Сегодня, значит, ты. А завтра, само собой, я. Ведь зря у нас не сажают. А товарищ Сталин был душа-человек. Френч белый, трубка душистая. Эх, времена...

Подборка материалов проиллюстрирована хроникальными кадрами из фильмов: «Сталин. Детство, отрочество, юность», «Сталин. Личная жизнь в революции», «Красный инквизитор. Смерть Вышинского», «Дорогой Леонид Ильич» и других.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Водитель для Веры», режиссер Павел Чухрай

ЕЛЕНА СТИШОВА

Last, but not least

Главной — и единственной — интригой юбилейного «Кинотавра», на удивление малолюдного в первые дни, стали кулуарные толки на тему «последней гастроли» отцов-основателей Открытого Российского фестиваля — Марка Рудинштейна и Олега Янковского.

Повод для дискуссии, которая была дружно подхвачена фестивальной прессой, падкой на сенсации и скандальные новости, дал сам президент холдинга «Кинотавр» Рудинштейн еще на предфестивальной пресс-конференции. С прямотой римлянина он заявил, что моральная усталость заставляет его сложить бразды правления. Президент «Кинотавра» Олег Янковский мрачно вторил коллеге, взяв на себя нешуточную драматическую партию. После немой сцены последовали воспаленные вопросы. Хорошо продуманные ответы сложились в безрадостную картину унижений, болей и обид, порожденных многолетними хождениями с протянутой рукой по коридорам кинематографической власти. Власть склонна к уравниловке, выдаваемой за демократизм. Всем российским фестивалям — им несть числа — отстегивается поровну. Тем самым не признаются особые заслуги перед отечественным кино нашего единственного, любовно выпестованного фестивального монстра по имени «Кинотавр». Нет чтобы объявить славный и широко известный бренд нашим культурным достоянием, всячески холить и лелеять крупнейшую и худо-бедно, но отлаженную фестивальную инфраструктуру.

Заявление отцов-основателей об отставке и обнародование мотивов оной имело последствия — уже в рамках фестиваля. Кинематографическое начальство решило — в свою очередь — обидеться на тех, кто объявил себя обиженным. Что и было прописано в поздравительных телеграммах, вывешенных на всеобщее обозрение в пресс-центре. Никто из московских официальных гостей не пожаловал на юбилейные торжества. Но градус юбилейного раута их отсутствие не понизило. Все катилось как по маслу. Тостующие и поздравляющие дружно откликались на новость о близкой отставке отцов-основателей, заканчивая юбилейные славословия популярным присловьем: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда».

Неотразимый и элегантный, как всегда, Олег Иванович разбил на счастье пятнадцатую тарелку. Было мучительно больно даже представить себе, что Янковский уже не выйдет на сцену Сочинского театра, чтобы сделать свое президентское дело.

Коллективные переживания окрасили фестивальный марафон не свойственной ему доселе элегической грустью, чему способствовала низкая облачность и неюжная прохлада. Климат установился как нельзя более подходящий для просмотров. Даже конкурсная программа первой половины дня —

«Дебют-«Кинотавр» — могла рассчитывать на зрителя (см. об этом в разделе «Разборы» статью Л.Малюковой «Кино-бреф»).

В большом конкурсе соревновались семнадцать фильмов. Без балласта не обошлось, но какой фестиваль без него обходится! Не избежать случайностей, если автор забирает картину, когда программа уже сверстана. К примеру, «Время жатвы» в последний момент было отозвано ради Московского международного кинофестиваля. Не стану упоминать другие не доставшиеся «Кинотавру» хиты, чтобы не сыпать соль на раны сочинских отборщиков. Однако момент соперничества с Московским МКФ с недавних пор сильно отравляет жизнь «Кинотавру», хотя вслух об этом говорить не принято — гордость не позволяет.

Слава Богу, жюри было из чего выбирать. Фаворитами оказались «Водитель для Веры» Павла Чухрая — российско-украинская копродукция, только что номинированная на «Оскар» Украинским оскаровским комитетом, и «Мой сводный брат Франкенштейн» Валерия Тодоровского. Решения жюри на сей раз были благосклонно приняты фестивальной прессой, отдавшей свой приз обладателю Гран-при «Кинотавра» Валерию Тодоровскому. Лично я считаю кричаще компромиссным решение по номинации «лучшая мужская роль». Награждать надо было Богдана Ступку за роль в «Водителе для Веры» или Даниила Спиваковского — исполнителя главной роли в «Моем сводном брате». Но как не заметить картину «О любви» вечно молодого мэтра Сергея Соловьева, оказавшегося старейшиной (!) среди режиссеров-конкурсантов! Вот и отдали приз за мужскую роль Александру Абдулову — звезде соловьевского проекта. Мол, это по-божески на фоне абсолютного чемпионства «Водителя для Веры» (пять призов, включая главный — «Золотую розу») и двух престижных наград «Моего сводного брата» — к Гран-при прицепили еще и спецприз Президентского совета — за актерский ансамбль. (Рецензию на фильм Тодоровского см. в «Искусстве кино», № 7 , где мы начали рецензирование конкурсной программы «Кинотавра».)

...Помнится, в 98-м Марк Рудинштейн сделал попытку продать фестиваль компании «Инна-тур». Но не вынесла душа поэта, не смог он отдать родное дитя в чужие холодные руки. У меня есть надежда, что и в наступающем году все повторится сначала. И будет повторяться до тех пор, пока Марк Григорьевич с Олегом Ивановичем не найдут порядочного человека, за которого только и можно отдать любимую дочь. В числе возможных и желанных «женихов» называют Валерия Тодоровского, Александра Роднянского... А вдруг «Кинотавр» получит то, что хочет, — отдельную строку в бюджете?! Единственное, что может решительно повлиять на решение отцов-основателей об отставке.

Посему про юбилейный «Кинотавр» точнее всего сказать, что фестиваль был последний лишь в порядковом смысле, но не менее важный, чем прошлые и будущие. Как говорится, last, but not least.

Н.СИРИВЛЯ

Всюду жизнь

Фильм «Водитель для Веры» — большая киношная радость. Во-первых, радует качество — не хуже голливудского или, если использовать реалии фильма, сравнимое с качеством блестящего правительственного автомобиля ЗИМ ручной сборки. Все — от дизайна до последнего винтика — совершенно, все работает без сбоев, отвечает своему назначению, и на мягком ходу машина развивает такую скорость, что пассажир, то бишь зритель, просто обречен на захватывающие эмоции.

Во-вторых, радует касса. Точные цифры не публикуются, но фильм идет при полных залах, зрители просветленно рыдают, а производители и прокатчики делают вывод, что качественная российская мелодрама — товар продаваемый и, соответственно, окупаемый и деньги стоит вкладывать не только в «Антикиллера» и «Ночной Дозор», но и в такое кино, как «Водитель для Веры».

Однако, если взглянуть на дело не с чисто киношной, а с более широкой — социопсихологической — точки зрения, радостная готовность современного, далеко не бедного зрителя новых кинотеатров откликнуться на это мелодраматическое послание вызывает у меня лично чувство определенного дискомфорта. Ничего не могу с собой поделать. Хотя кино и вправду хорошее...

Тут тебе и сияющий парадиз советского Крыма — цветущие поля, море, горы, солнце, решетки, увитые виноградом, корабли на рейде, статные моряки в белом и прекрасные девушки в газовых косынках... Изнанка этого великолепия дана с той же изобразительной убедительностью — узкие улочки, покосившиеся хибарки, дурдом за пыльной оградой, задворки районной боль-

«Водитель для Веры»
Автор сценария и режиссер **П.Чухрай**
Оператор **И.Клебанов**
Художник **О.Кравченя**
Композитор **Э.Артемьев**
В ролях: **И.Петренко, А.Бабенко, Б.Ступка, А.Панин, Е.Юдина, М.Голуб, В.Баринов и другие**
Первый канал, ПРОФИТ, телеканал «1+1» при участии Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия—Украина
2004

ницы, где медсестра равнодушно вываливает из ведра в контейнер отходы абортов, тюремные камеры и пропитанные привычной подлостью стены следственных кабинетов... Такая вот извечная наша жизнь, где люди копошатся в насквозь просматриваемом коммунальном пространстве, пытаясь выгородить себе клочок частного, приватного бытия, а недремлющее государство то и дело катком проходится по этим хлипким перегородкам, просто чтобы неповадно было: ведь почувствует человек себя хозяином собственного существования, возомнит, и фиг его потом прижмешь к ногтю!

История хроменькой и несчастной, неведомо от кого залетевшей генеральской дочери Веры (А.Бабенко), статного красавца, срочнослужащего шофера Виктора (И.Петренко), ловко определившегося Вере в мужья, властного папы-генерала (Б.Ступка), впавшего в немилость у КГБ, и мелких гэбэшных бесов под видом «дезинфекции» уничтожающих в родовом генеральском гнезде все живое, могла бы происходить и в 1937-м, и в 1962-м, и в 2004-м. Повадки у государства не изменились, способы выживания у людей — тоже. Об этом, во всяком случае, свидетельствуют полные кинозалы, рыдающие зрители, восторженные отзывы, призы на фестивалях... Это кино по-прежнему про нас, что меня лично вовсе не радует...

Пишу это не в упрек П.Чухраю. Он-то все сделал предельно точно и качественно. Он снял душераздирающую мелодраму с классической завязкой: «Он был титулярный советник, она — генеральская дочь...», но поведал не о том, как любовь побеждает общественные условности и сословные предрассудки (до любви дело, надо сказать, попросту не доходит), а о том, что как жизнь вообще, а также элементарная человечность сохраняются под катком.

Центральный конфликт картины именно этот: живое и неживое. Живое — семья, зачатие и рождение, доверие и близость, отцовские, братские и прочие чувства... Неживое — пронзительный взгляд то ли охранника, то ли тюремщика сквозь увитую плющом резную решетку дачи, генеральская машина с подпиленными тормозами, летящая в пропасть, аппаратные интриги, ложь, доносы, тотальная слежка, хладнокровные убийцы в брезентовых робах, приехавшие в дом проводить «дезинфекцию»... Нам в этом раскладе, естественно, хочется, чтобы жизнь победила. Чтобы несчастная Вера не извела младенца в утробе, чтобы в отчаянии бедняжка не бросилась в море и не покалечила себя на глазах у отца, чтобы рожденный ею ребенок выжил в бойне, устроенной «дезинфекторами»... И жизнь, к вящей радости и удовлетворению зрителей, побеждает, несмотря на то что основные герои играют, в общем-то, за обе команды.

Отец-генерал имеет на совести не один десяток загубленных душ — история, за которую его преследуют органы, связана с пожаром на танкере, перевозившем радиоактивные отходы: генерал запретил пожарным его тушить; да, под давлением, да, подчиняясь неправедному приказу, но ведь подчинился, не подал в отставку да и сейчас продолжает бороться за место под солнцем с поистине волчьим упорством. При этом герой Б.Ступки вызывает безусловное наше сочувствие: достаточно одной сцены, когда он уговаривает обезумевшую Веру, поднесшую к лицу раскаленный утюг: «А хочешь картошечки? С маслом? Как в детстве мама делала?», — чтобы у зрителей сердце перевернулось...

И Вера, несчастная, загнанная в угол, готова загубить душу — отправиться на аборт. От мучительной экзекуции — прерывания беременности в районной больнице без наркоза — ее спасает только туповатая исполнительность Виктора, получившего приказ вместо больницы отвезти ее к морю. Взамен истеричная, не знавшая отказа ни в чем генеральская дочка готова подвести солдата под трибунал, заявив отцу, что водитель пытался ее изнасиловать. Счастье шофера, что генералу хватило рассудительности пропустить это заявление мимо ушей. И при всем том Вера, на тонком лице которой прочитывается каждая владеющая ею эмоция, — самый трогательный, ранимый, искренний персонаж фильма. Она вызывает бесконечную

жалость и своей хромотой, и сиротской покинутостью, и несчастной беременностью, и тем, что унижена и обманута отцом своего ребенка, и искренней, несмотря ни на что, жаждой любви...

Второстепенные персонажи не менее двойственны. Лида (Е.Юдина) — смазливая горничная, соперница Веры, – наглая, бесцеремонная; она откровенно соблазняет Виктора и тешится женским превосходством над хроменькой генеральской дочкой. Изгнанная из номенклатурного рая, не отказывает себе в удовольствии во всеуслышание заявить: «А я виновата, что мужикам нравлюсь? Спят-то они со мной, а женятся на других», — чем ставит

«Водитель для Веры»

под угрозу едва наладившийся семейный мир. Но ведь именно к ней, к Лиде, принесет водитель в конце чудом спасенного Вериного младенца. И Лида возьмет его, проводив Виктора взглядом, исполненным бабьей жалости. Стерва-то стерва, а, как ни крути, единственная родная душа.

И капитан Савельев (А.Панин), приставленный к генералу адъютант-соглядатай, — на первый взгляд безжалостный, циничный растлитель. Именно он превращает восторженного сосунка Виктора в стукача, именно он плетет вокруг генерала смертельную сеть интриги, именно он руководит налетом на генеральскую дачу... Но ведь, пусть и небескорыстно, Савельев пару раз вызволяет шофера из скверных ситуаций, а в последний момент оставляет в живых, отпускает Виктора и ребенка. То есть и прожженный гэбэшник в конце концов оказывается человеком. Для создателей фильма это принципиально.

Наиболее показательный пример — сам «водитель для Веры», синеглазый и бравый генеральский шофер. Он тоже совсем не прост, этот обаятельный солдат с гагаринской, эталонной улыбкой. Детдомовец, связывающий надежды на лучшую жизнь исключительно с армией, невинный честолюбец, перед которым вдруг замаячил кусок сладкого номенклатурного пирога. Любит ли он Веру? Нет, не любит, хотя вроде жалеет. Любит ли он Лиду? Нет, хотя хочет ее со всей горячностью молодого крепкого тела. Он искренне тронут отцовской заботой генерала, но это вовсе не мешает ему стучать на будущего тестя. Он с мужской проницательностью читает все происходящее в беззащитной душе Веры, но это не мешает ему давать ложные клятвы.

Он постоянно балансирует меж двух огней, героически спасает генерала от смерти, вытащив его из машины с отказавшими тормозами, но и не думает предупредить, защитить, встать рядом, плечом к плечу перед лицом устрашающих «дезинфекторов». По ходу дела Виктор совершает ровно столько же подлостей, сколько и подвигов. Но остается в наших глазах безусловно положительным героем, ибо в финале, наплевав на карьеру, армию, свободу и саму свою жизнь, он спасет чужого ребенка. Иррациональный героизм, спонтанно прорывающийся на пустом месте, без связи с предыдущими и последующими поступками, — единственная надежда, единственный способ остаться человеком, когда надвигается государственный бульдозер? Наверное, так. Но какой ценой?

Если всмотреться пристальнее, становится ясно, что поступок Виктора психологически вполне объясним. Характерно, что наш водитель не вздумал заступиться за Лиду, когда ее выдворяли из дома, хотя ясно, что Лида «пострадала» из-за него. Ему не хватило мужества, реакции, безрассудной любви, чтобы заслонить от пули Веру — сцену ее убийства потрясенный Виктор наблюдает из-за угла. Единственное, что заставило его забыть про инстинкт самосохранения, — плач младенца в багажнике, ибо этот младенец оказался связан с подлинным и всепобеждающим чувством в душе водителя — с детской любовью к умершей младшей сестренке, то есть с тем, что существовало в его жизни еще до всякого соприкосновения с государством. Потом его водили, как телка́ на веревочке, кормили пряниками, грозили кнутом, и, несмотря на все свои простодушные амбиции, и подвиги, и подлости он совершал по чужой указке. В критический момент наружу вырвалось, слава Богу, настоящее, подлинное, свое. Но в итоге герой вернулся к исходной точке жизненного пути — одинокий, бездомный парнишка с маленькой девочкой на руках, не знающий, куда податься, как жить...

Вся разворачивавшаяся на наших глазах история отношений Виктора с Верой, с генералом, с Савельевым, с Лидой ничего, по сути, не изменила, так и не став историей личностного роста или падения. Герой вновь — табула раса. Что с ним будет? Сопьется, сядет в тюрьму, пойдет под расстрел, найдет безопасную щель, куда можно забиться и прожить незаметную жизнь вдали от всевидящего ока ГБ? Или, может быть, вновь примется делать карьеру, стучать пуще прежнего и преданно служить спасшему его Савельеву и иже с ним... Все возможно, но в любом случае это мало зависит от собственной воли героя. Спонтанный способ проявления человечности спасителен в отчаянных ситуациях, но не приводит к формированию ответственного, развивающегося, полноценного «я». И мы можем сколько угодно умиляться тому, что ребенок спасен, герой оказался Героем, жизнь торжествует над смертью, и, несмотря на всю фатальную несвободу, нам удается-таки оставаться людьми. Нужно, однако, понимать: это радости беглых рабов, людям свободным свойственны несколько иные механизмы самореализации.

Проблема в том, что фильм Чухрая при безусловной точности, глубине и проработанности картины под названием «жизнь в неволе» обращен не к рефлексии, а к эмоциям зрителя. Зритель получает то, чего хотел, льет благодарные слезы, испытывает катарсис и полностью удовлетворен зрелищем травки, пробивающей толстый асфальт. Всё — правда, всё так и есть, ничего не меняется. Жизнь под катком продолжается. Хочется бить в ладоши! Но сколько же можно?

О.СУРКОВА

В поисках утраченного

Сергей Урсуляк снял фильм по повести Ю.Трифонова «Долгое прощание», не изменив ее названия. Думаю, не потому только, что название замечательное. Для режиссера-экранизатора это было, как мне кажется, еще и концептуальным жестом. *Долгое прощание*, как я понимаю, означает *память*, с которой нельзя и невозможно расстаться и которая составляет суть личности. Та самая память, которую Достоевский считал понятием духовным, полагая, что по характеру воспоминаний можно определить, *каков* человек.

Личные пертурбации, случившиеся с молодыми супругами в далеком 1952 году и послужившие поводом для их расставания, не улетучились из их памяти бесследно, оставаясь для обоих важным фактом их биографий, определившим характер их размышлений о былом, так и не канувшем для них в Лету даже спустя двадцать лет. За это время робко начинающий писатель Гриша Ребров (А.Щенников) приобрел успех и известность, а его жена Ляля (П.Агуреева), немало преуспевшая на сцене во времена их молодости, оказалась выброшенной из театра. Каждый из них имеет теперь свою собственную семью, но общее прошлое саднит душу каждого. Так что вместе с ними и их памятью нам даровано возвратиться в то время, которого больше нет, но которое их по-прежнему тревожит.

Случилось так, что незадолго до просмотра этого фильма я оказалась на улице своего детства, пришедшегося на те же послевоенные годы. И теперь, спустя столько лет, я с тоской остановила свой взгляд на неприметном для других пустом пятачке земли, где ютился когда-то наш двухэтажный домик, полнившийся разным людом и гудевший

«Долгое прощание»
По одноименной повести Ю.Трифонова
Авторы сценария **Э.Лындина, С.Урсуляк**
Режиссер **С.Урсуляк**
Оператор **М.Суслов**
Художник **Г.Широков**
Музыка: **В.А.Моцарт, И.С.Бах, Ф.Шопен, А.Вивальди**
Звукооператор **Ю.Егоров**
В ролях: **А.Щенников, П.Агуреева, Б.Каморзин, Т.Лебедькова, К.Желдин, Г.Егорова, Е.Киндинов, В.Шарыкина**
«Фильм-про» при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2004

живыми страстями. Много новых современных зданий торчит, не вписываясь в узкую старомосковскую улицу, но кое-что все-таки сохранилось, вплоть до стены соседнего дома, к которому лепилось наше жилище, вмещавшее в себя то личное и незабываемое, что навсегда теснит мою память.

А спустя несколько дней на премьере «Долгого прощания», вслушиваясь в бережно сохраненный трифоновский текст, душа моя пела, откликаясь на ностальгически окрашенную интонацию фильма прямо-таки с родственной готовностью. И так случилось, что картина Урсуляка почему-то не располагала меня к обычному критическому анализу, но уводила в сторону интимных переживаний, будто я листала страницы собственного дневника. Все в кадре было узнаваемо и памятно с детства, когда, как сказано в повести: «Снег валил гуще. Заваливал все: закусочную, из хлопающих дверей которой вырывался теплый воздух, тротуар, бредущих людей, шапки, лица, воспоминания, мальчика в черном тулупчике, сначала длинном, потом кургузом. Четыре человека жили за этими окнами на втором этаже. Один Ребров остался из четырех — стоит и смотрит в довоенное... Куда ж они делись все? Нет их ни здесь, ни там — нигде. Так получилось. Он их представитель на земле, где сейчас снегопад, где троллейбусы медленно идут с включенными фарами...»

Да, да, именно так. Много снега было тогда на улицах и мало людей. Детям покупались вещи на вырост, а из закусочных вырывался теплый воздух, пропахший общепитом. И теперь, следуя за течением фильма, растворившееся во времени прошлое с легкостью восстанавливалось в моей памяти. За точно прочувствованными авторами, в основном, черно-белыми кадрами фильма, соответствующими, кстати, вообще цвету воспоминаний, возникал отчетливый образ того времени с его бедностью быта и внешним немногоцветием. Легкими красками окрашены, главным образом, наиболее поэтические мгновения былой жизни наших героев. Цветом же обозначены также сцены, обрамляющие основной сюжет и принадлежащие началу 70-х годов, времени данных воспоминаний, когда биографии героев выстроились уже вне сюжетной зависимости от их общего прошлого.

А что было-то в этом прошлом? Да так... Жили-были давным-давно Ляля и Гриша, ютились, как большинство тогда, в тесноте родительского дома. Любили друг друга. Теща не жаловала безработного зятя-писателя. Жалела дочь-актрису и верила в ее карьеру. Но не было поначалу успеха ни у писателя, ни у актрисы. Лишь мечталось о будущем. Однажды появился преуспевающий драматург Смолянов (Б.Каморзин), некрасивый, лысоватый и простоватый, и, будто подслушав тайную мечту тещи, разрушил жизнь юной семейной пары. Классический треугольник, обозначенный на мгновение стоп-кадром чудесного тройного портрета героев на заднем сиденье машины. Треугольник не пошлый и не простой. Не то чтобы Ляля решилась на тайные свидания ради карьеры, были у нее самой еще какие-то невысказанные и несформулированные причины, чтобы изменить любимому мужу. Так, не совсем до конца определенно, бывает в жизни и в хорошей литературе, разыгранной на *кино*экране *театральными* актерами, блестящими и выразительными в принятом ими — с подачи режиссера — стиле недосказанности. Режиссерская стратегия оправдалась сполна: актеры сценической выучки кинематографичны. В П.Агуреевой, А.Щенникове и Б.Каморзине прочитывается с экрана подлинная тайна уникальных переживаний.

Ведь любила Ляля своего Гришу всерьез, а Смоляновым увлеклась как бы случайно... Но что такое любовь в традиции русского женского характера? Ляля, как случается у нас, и любила, и жалела своих избранников в равной мере, но иначе и по-разному. А оба они любили ее вроде бы безоговорочно...

Но, как известно, сюжетов что в жизни, что в литературе насчитывается немного, просто они обладают удивительной способностью преображаться до неузнаваемости в зависимости от особенностей задействованных в них персонажей. Чуть пофантазировав, можно представить, что Ребров отчасти

Треплев, Ляля — Заречная, а Смолянов — Тригорин, погубивший чужое счастье. Даже можно развить эту мысль. И в связи с гибнущим садом, и в контексте целого ряда неслучайных реплик. Но данная история все-таки о другом.

Может быть, неудачливый Ребров и вправду похож на Треплева. Но Ляля любит этого своего Треплева и верит в его непризнанный талант, а привязана к успешному Смолянову—Тригорину скорее за его слабости, хотя и широкого признания у него тоже не отнимешь. Но чувства ее честны так же, как у Заречной, то есть идут от души и сердца. За что, как и Заречной, ей придется расплатиться...

Мужчинам сложнее разобраться как в Ляле, так и друг в друге. Их рефлексии менее определенны и, как и полагается у русских интеллигентов, часто направлены внутрь собственной души. Все трое живут в честной борьбе как с собой, так и с временем, в котором существуют. И с окружающими их другими людьми, которых, как и самих себя, есть за что любить и за что презирать. Драматический пик всех взаимоотношений возникает в перекрестном монтаже параллельных событий, развивающихся для Ляли и Смолянова в гостях у высокопоставленной особы, а для Гриши и Лялиной матери — у себя дома, на кухне. Тогда становится до конца ясной полная цена возможного успеха, предложенная Ляле Смоляновым. А когда оказывается, что Ляля не готова расплатиться такой ценой, то становится до конца ясно и то, что перед нами не просто хищница, ставшая лишь по расчету любовницей преуспевающего драматурга. Хотя придется ей в своих метаниях между любовью, жалостью и чувством ответственности потерять своего Гришу, измученного риторическим в контексте того времени вопросом: «Что мне делать?.. С собою...»

Ляля говорит, что любит слабых мужчин, которые не сделают гадостей, то есть таких, как Гриша. Но как может помочь бедный неудачник ее сценической карьере? Как ни крути, ее карьера связана с влиятельным Смоляновым... Ляле хочется и успеха, и известности, и «приятности», когда тебя узнают на улице... А милый и талантливый муж Гриша лишь мыкается в поисках своего места под солнцем. Подозрителен. Сжирает себя, понимая, что мучает свою любимую вечной неустроенностью и безденежьем. Но и преуспевающий драматург живет в трезвой самооценке, понимая, что не Шекспир, образования маловато и «жизнь семейная не сложилась»...

Только мать Ляли убеждена, что «стыдиться ей нечего» — слишком вымотана она жизнью и борьбой за выживание семьи. А как хорошо играет Т.Лебедькова — профессиональную тещу, с яростью стерегущую эфемерный покой мужа и дочери! Уставшее, не по годам осунувшееся лицо, плохо промытые сальные волосы, собранные сверху в кудельки по моде того времени. Она и жертва, и воплощение того быта, который гнетет и давит людей, но победить который невозможно. Вот где, по Трифонову, кроется еще один, может быть, самый грозный враг поэзии. Тот быт, который, вслед за повестью, становится в фильме очень важным действующим лицом. И не о него ли тоже разбилась «любовная лодка» Ляли и Гриши? Кажется, что В.Шарыкина в роли Ляли двадцать лет спустя, мающаяся в бесконечной очереди в ГУМе за каким-то дефицитом, выглядит такой же усталой и сильно побитой своими нерадостными буднями, преждевременно сгорбатившими когда-то ее мать.

На экране воссозданы несуществующие уже более лица и фактуры послевоенного быта. Узнаваемо всё: и чашки, и ложки, и примус, и хрусталь, и вывески, и машины, и шашечки на такси, и белая наколка на спинке дивана, и шуба с муфтой, и варежки, которые засовывали в рот, чтобы освободить на мгновение руки, и платки, которые завязывали поверх шапок, кутаясь от холода. А дамские шляпки пирожком? А валенки с калошами или мужские бурки с отворотами?

У Ляли грубый хлопчатобумажный лифчик на пуговицах и пояс с резинками, которыми она пристегивает капроновые чулки, залезая потом в чудес-

но сшитое платье! В контексте этой сцены вспоминается замечательный, полный нежной страсти любовный диалог взглядов. И кажется важным, что все интимные сцены решены режиссером в духе времени внешне кротко и целомудренно, не оставляя сомнений в пылкости отношений.

Каждая мелочь дышит тем временем, вроде трамвая «А», называвшегося в просторечии «ашкой» или «Аннушкой»... А каким точным мазком дополняет картину тех лет обязательный для тогдашнего репертуара спектакль, поставленный по пьесе Смолянова, с «нужным» и «правильным» текстом в духе соцреализма.

Странные и порой, может быть, слишком личные ассоциации возникают у меня в связи с «Долгим прощанием». Но вспоминается не только собственная мать, тоже актриса, в таких же спектаклях, нарядах и таком же атласном халате. Вспоминается сам Юрий Валентинович Трифонов, с которым мы соседствовали в 60-е годы на одной лестничной площадке. Я знала его дочь Олю, очень похожую на отца, и уже покойную первую жену Нину Нелину, оперную певицу, шумную, энергичную, яркую. Она со страстью руководила своим «слабым», флегматичным и молчаливым супругом. Помню, как она неоднократно жаловалась моей маме: «Нет, вы представляете! Я закрыла дверь в его кабинет, хожу на цыпочках, чтобы не мешать ему работать. А он, оказывается, когда я заглянула, снова читает свой «Советский спорт». Опять ничего не делает! Ну просто не знаю, куда от него прятать эту газету».

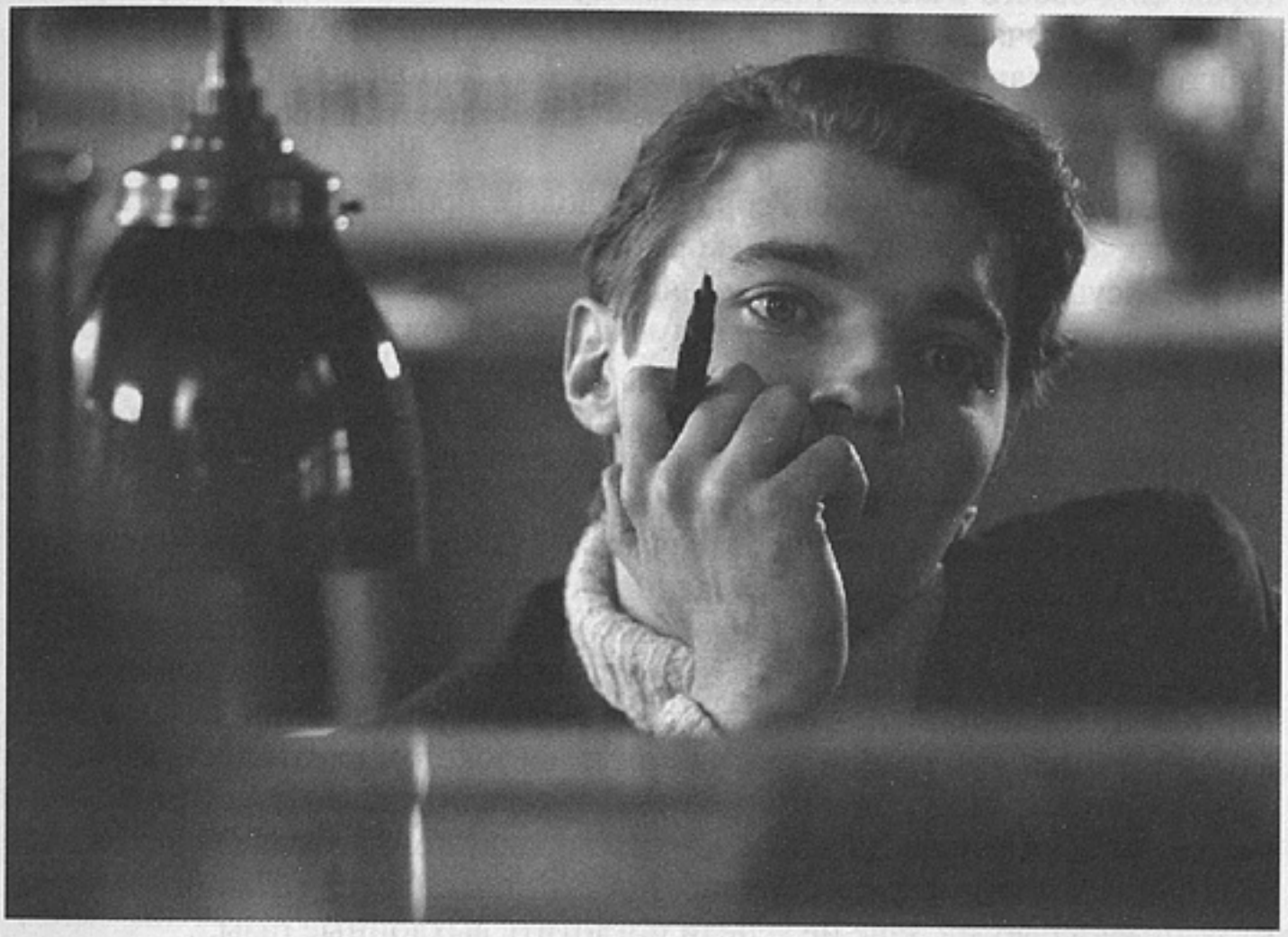
В образе Гриши Реброва прочитываются биографические черты самого Трифонова. Кажется, что над Гришиным письменным столом в фильме развешаны старые фотографии трифоновской семьи. А глядя на Е.Киндинова, играющего того же Гришу через двадцать лет, я, признаться, вспоминала Юрия Валентиновича, вроде бы такого же молчаливого, неторопливого, в рыжей дубленке, с грустными, чуть отрешенными глазами, только что не прикрытыми очками с толстыми линзами.

Вся поэтика фильма определяется, в конце концов, отчетливой и созвучной для меня интонацией «светлой печали» воспоминаний. Этот лирический камертон задается тем самым особым мгновением, возникающим внутри человека и обозначенным у Трифонова как *долгое прощание*, когда осознается твоя неотъемлемость от собственного прошлого. Вслед за писателем режиссер неторопливо и раздумчиво следит за *долгим* и незавершающимся *прощанием* наших героев с тем *«коротким промежутком»* времени, которым в стихотворении Пастернака «Снег идет» (оно есть в фильме), обозначен наш срок между рождением и смертью.

Знаю, что иным зрителям фильм не нравится, кажется незлободневным, а потому скучноватым. Но злободневность, как правило, обычно соседствует с модой, рискующей устареть в свой черед. Мне нравится, что Урсуляк самостоятелен в своей новой работе и не торопится в русло нашего мейнстрима. Вся поэтика «Долгого прощания» определяется специальной деликатностью авторской интонации, искусно прописанной в изображении оператором М.Сусловым и поддержанной точным музыкальным ритмом, определяемым Бахом, Моцартом и Вивальди. Повторю, что всем своим строем фильм на удивление точно следует самому Трифонову, когда события, потревоженные памятью, развиваются, как и у него, раздумчиво и неторопливо. Когда нет и не может быть места для пружинящего action или особых эффектов, увы, привычно уже подстегивающих наш интерес к действию.

Но — возразят оппоненты — события-то разворачиваются в 1952 году, а в фильме слова нет о борьбе с космополитизмом, деле врачей-отравителей и зловещих «черных Марусях». Так, может быть, нарисованный в фильме образ времени начала 50-х выглядит подозрительно благостным или «слишком человеческим»? Напротив. Я полагаю, что, следуя за трифоновской прозой, фильм выравнивает определенный перекос, сложившийся в последние десятилетия в изображении того времени как эпохи абсолютного зла. Урсуляка интересует то пространство, где помещалась простая жизнь со

своими обычными тяготами, с любовью, ревностью, расставаниями и разрывами — то есть с тем, что сопровождает частного человека даже в тоталитарную эпоху. Точно зная время действия фильма, мы и так специально насторожены к событиям. Настрой наш заранее не благостен, но напряжен ожиданием чего-то худшего, и это худшее прочитывается в разных деталях. Особенно ясно, когда героиня оказывается разменной монетой взаимоотношений Смолянова с «влиятельным лицом», напоминающим Берию. В каждой области необъятной тогда страны был свой Берия, державший в кулаке все судьбы и карьеры.



«Долгое прощание»

Все страшное, что было в жизни, очень ощутимо в этом фильме, подкрепленное если не пережитым, то, по крайней мере, общей генетической памятью. Впитавшей «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, «Крутой маршрут» Гинзбург, поразительную прозу Варлама Шаламова и много еще чего. В том числе и памятные киноленты, подытоженные классическим ныне «Хрусталевым». Но, рискуя навлечь на себя гнев и оставляя художникам право быть судимыми по законам, ими над собою принятыми, должна признаться, что ужасы сталинизма, так концентрированно представленные А.Германом, почему-то не испугали меня. Может быть, мера концентрации зла оказалась чрезмерной для правдивого образа?

Не сравнивая ни в коей мере картины, столь разные по своей поэтике, замечу все-таки, что в «Долгих проводах» историческое время тоже присутствует — выраженное в иных, как бы имплицитных образах и знаках каждодневного бытия. В *той* жизни, завораживающей непонятной мне тревогой, люди тоже любили, страдали, изменяли, подличали, ревновали и предавали, и не только в застенках КГБ. Ведь драмой для человека становилось, например, его социальное происхождение, определявшее годность «почвы» для произрастания «нужных» этому обществу «художественных» плодов. Время маркируется невостребованностью такого вот Реброва, его унизительными скитаниями в поисках справки с работы, необходимой для московской прописки. Ясно прочитывается драма людей, привыкших к голоду и сиротству после лагерей и войны, но пуще всего страшащихся беременности в том самом неустроенном быте. Все это *наша* безрадостная история.

Герои «Долгого прощания», чья молодая зрелость пришлась на ранние 50-е, в контексте своего времени терзаемы все-таки вечными человечески-

ми страстями. Страстями, выраженными как в фильме, так и в повести не по-шекспировски, а по-чеховски, когда вроде бы ничего такого особенного и чрезмерного не происходит, а судьбы человеческие каким-то образом рушатся.

Но Ребров все-таки не Треплев, и мне близко его размышление в повести о том, «как легко убить человека. И как невозможно трудно убить человека». Сам он выжил и, избавившись от горячности молодости, добившись определенных успехов, находит в себе силы с грустной благодарностью переосознать свою жизнь во всей полноте ее драматизма и удач. Жизнь, которая «для своего счастья», по любимому им Достоевскому, требует ровно столько же несчастья. Ну нет счастья без несчастья! Эту мысль приходится Реброву осмыслить дважды, хотя и по-разному. В молодости — как точное и парадоксальное прозрение, в зрелости — как мудрость и урок, осознанные в полной мере.

«Самое страшное, думал Ребров, это долгое прощание». Но затягивается оно у каждого по-своему на том «коротком промежутке», которым обозначено наше существование. Тогда, оглядываясь назад, с недоумением обнаруживается, что все уже когда-то на самом деле состоялось, определилось, что самое главное уже позади, произошло, сотворилось, составив суть процесса всей жизни, которая обозначится еще лишь дополнительной цепью иных, менее существенных событий, уже не определяющих судьбу. А еще это называется кризисом среднего возраста.

Коротким промежутком обозначается у Пастернака та жизнь, которая «не ждет», а движется, как снегопад, на удивление быстро: «В том же темпе, с ленью той или с той же быстротой, может быть, проходит время?»

Это стихотворение для фильма Урсуляка — не только важный смысловой или интонационный компонент, но еще и определяющий фактор визуальной концепции, легкой и изящной, не за текстом следующей, но выражающей его скромную потаенную поэтичность. А ведь действие разворачивается уже более полувека назад, когда и вправду погода была холоднее, снег был пушистее и белее, скрипел под ногами, когда запах снежного воздуха, пьянящий и свежий, еще не успели поглотить выхлопные газы...

Фильм начинается будто треском киноустановки, демонстрирующей хронику той ушедшей послевоенной Москвы, тех домишек, трамваев, людей с иными лицами, одно из которых застывает, оглянувшись на нас, в стоп-кадре. И, глядя в это «другое» лицо, можно с грустью последовать в своих ощущениях за текстом Трифонова: «Никого из этих мальчиков нет сегодня на белом свете. Кто погиб на войне, кто умер от болезни, иные пропали безвестно. А некоторые, хотя и живут, превратились в других людей. И если бы эти другие люди встретили бы каким-нибудь колдовским образом тех, исчезнувших, в бумазейных рубашонках, в полотняных туфлях на резиновом ходу, они не знали бы, о чем с ними говорить. Боюсь, не догадались бы даже, что встретили самих себя».

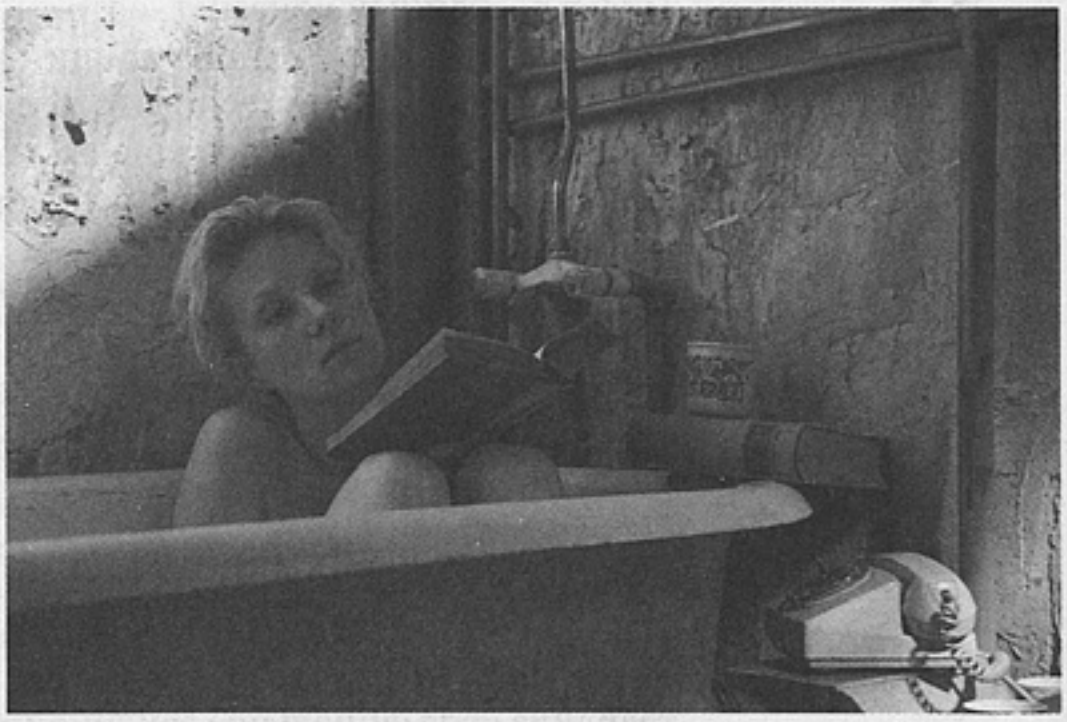
АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Конец Фаины

Когда-то устами Эртебиза из фильма «Орфей» Жан Кокто высказался о зеркале как о посреднике между смертью и внешностью: «Смотритесь всю вашу жизнь в зеркало, и вы увидите смерть, которая трудится в вас, как пчела в улье». В фильме «Богиня: как я полюбила» Рената Литвинова напоминает о еще одном мифологическом назначении зеркала — служить переходом между миром мертвых и миром живых. Ее героиня Фаина устремляется через зеркало в мир, о котором до этого грезила лишь в своих снах. «Зачем»? — спросите вы. А где еще, как не в мире грез, обитает настоящая богиня?

Где искать богиню и чем грозит встреча с ней поэту, продемонстрировал в «Завещании Орфея» все тот же Жан Кокто, фильмы которого оказали заметное влияние на «Богиню» Литвиновой. В своем дебюте в игровой режиссуре, представляющем не что иное, как современную вариацию на тему мифа об Орфее и Эвридике, Рената Литвинова честно заимствовала все до одной любимые темы и символы фильмов Кокто (смерть, любовь, кино, сны, зеркала и, наконец, no man's land между жизнью и смертью), чем проявила как амбициозность, так и искренность в выборе культурного контекста, который мог бы питать ее собственный миф.

В «Богине» героиня Литвиновой живет в мире живых так, как если бы это был мир мертвых. Она очень похожа на Эвридику, уставшую ждать, когда же какой-нибудь настоящий Орфей вытащит ее на свет божий. Никто и ничто не вдохновляет Фаину: ни окружающие мужчины из уголовного розыска, в котором также служит и она, ни книжки по криминалистике, которые героиня читает исключительно в ванной, ни коньяк — лучший друг



«Богиня: как я полюбила»
Автор сценария и режиссер **Р.Литвинова**
Оператор **В.Опельянц**
Художник **Е.Залетаева**
Композитор **И.Вдовин**
В ролях: **Р.Литвинова, М.Суханов, В.Сухоруков, К.Хабенский, К.Качалина, С.Светличная, Е.Руфанова, А.Краско, К.Мурзенко и другие**
«Слово»
Россия
2004

одиночества, ни черный таинственный ворон, заботливо доставляющий на рабочий стол странной блондинки мертвых рыбешек. Подобно холодной красивой рыбе, Фаина перемещается с места на место: со службы в рюмочную, из рюмочной на короткую встречу с безнадежно влюбленным поклонником из угрозыска, затем, в том же замедленном ритме, на разговор с потерпевшим или подозреваемым в преступлении... Фаине уютно только в снах. Она не жилец в этом мире, в том числе и в своем доме, где стены такие же ветхие, как в старом заброшенном склепе, и где каждая ночь — это возможность встречи с призраком умершей матери...

Образ, который бесконечно занимает Литвинову, — небожительница, непонятно откуда взявшаяся в хаосе и безвкусице современной российской действительности. Лепить из себя существо не от мира сего Литвинова начала не сейчас: она стала проделывать это с первого появления на экране в фильмах Киры Муратовой, как блаженная сирена, распевая свои монологи о любви и смерти, обескураживая своей нарочитой манерностью и настойчиво культивируя признаки уникальных женских странностей, которые позволили бы ей создать образ непохожей ни на кого — своей среди чужих, чужой среди своих в мире женской красоты и переживаний.

Но что такое возможность служить пластическим материалом для чужого женского воображения (пусть и гениального, как у Киры Муратовой) в сравнении с перспективой творить собственный миф? История кинематографа знает немало примеров ревнивых хранительниц своих мифов, например Грета Гарбо, которая годами отказывалась сказать о себе журналистам лишнее слово и взамен получила титул «Божественная».

Впервые Литвинова открыто дерзнула занять место на Олимпе, когда смело и не без толики высокомерной иронии пытала легендарных советских актрис — Татьяну Самойлову, Нонну Мордюкову, Веру Васильеву, Татьяну Окуневскую, Лидию Смирнову — о смысле прожитой в кино жизни. Меньше всего режиссера и интервьюера Литвинову интересовало величие и различие «мифов» своих собеседниц. Сверхзадача фильма с двусмысленным названием «Нет смерти для меня» была иной: вписать свой крепчающий миф в достойный контекст, который смог бы питать его, как вода питает все молодое, живое и полное амбиций к дальнейшему росту. Ему, мифу, видимо, становилось уже тесновато как в рамках жесткой авторской режиссуры Киры Муратовой, так и в контексте далекой от мира подлинных небожителей от искусства московской новорусской богемы, которая моментально оценила и приняла Литвинову.

Мне кажется, в «Нет смерти для меня» Рената Литвинова ошиблась с контекстом. Во-первых, будучи сугубо женским, он по определению не мог должным образом подчеркнуть «слишком женское» начинающей небожительницы. Во-вторых, героини фильма — настрадавшиеся, испытавшие горечь и боль и изрядно намучившиеся от специфической доли «звезды советского кино» — никак не светились бессмертием. Наоборот, своими задушевными «бабскими» разговорами про любовь, кино и печали они несли земное тепло и человечность. «Богини экрана здесь больше не живут», помню, подумала я после просмотра картины. Напрасно Рената Литвинова твердила свое финальное заклинание: «Нет смерти для меня», оно выдавало ее растерянность и бессилие перед очевидным фактом реальности, который не смогли скрыть ни костюмеры, ни гримеры, ни осветители, ни оператор фильма. «Что вам больше всего не нравится в вашей внешности?» — за год до этого пытал Литвинову «вопросник Пруста» в журнале «Киносценарии». «Способность стариться и смертность», — отвечала она. Первый самостоятельный режиссерский проект Ренаты неожиданно показал, что именно ее тогда взволновало: старость и смерть настигают не только все живое и красивое, перед ними печально бессильны и те, кого другие считают богинями.

Но, видимо, страхи начального этапа пути не смутили Ренату Литвинову. Новый фильм «Богиня: как я полюбила», в котором она выступает во всех основных ипостасях (сценарист, режиссер, актриса, продюсер), свиде-

тельствует о том, что машина по созданию новой богини сегодня работает на полную мощность. Эта машина в очень властных руках, не смотрите, что эти руки с чудо-ногтями и выглядят хрупкими. Ее не остановишь знаками на дороге или голосованием. Она летит на всей скорости, так что нам самое время задуматься о тех небесах, с которых наша богиня хотела бы торжественно спуститься на землю.

Несмотря на эклектичность этих небес, в них опознается русский Серебряный век (учитывая внешность Ренаты Литвиновой, югендштиль оказался бы более подходящим). Отчасти это понятно, русские декаденты были одержимы мистическим преклонением перед вечной женственностью: Александр Блок, увидевший в артистической натуре Нины Волоховой задатки роковой Фаины, Валерий Брюсов, сокрывший под именем Рената свое безумное увлечение — Нину Петровскую, которая только чудом его не застрелила, Александр Таиров, установивший в Камерном театре культ своей жены и актрисы Алисы Коонен (лучшей русской Саломеи)... Подобно перечисленным дамам, Ренате Литвиновой не нужна любовь народная, она мечтает об обожании небожителей. Таких, например, как подаривший ей роль в «Чемоданах Тулса Лупера» Гринуэй, о котором она теперь везде повторяет как зачарованная: «Гений, гений, гений».

Отсюда — эти вечно красные губы на бледном лице Литвиновой, любовь к черной одежде, парфюму и разного рода декадентским именам, вроде Риты Готье, Офы или Фаины.

Однако образ femme fatale отнюдь не упал с небес в эпоху модерна, как мнится Ренате Литвиновой. Он — результат длительной работы культуры: от эпохи Ренессанса через романтиков до прерафаэлитов, через декадентов до эротических наваждений кинематографа начала XX века. Благодаря этому он и смог объединить между собой непохожие миры Блока и Кокто, Бодлера и Бердслея, Теды Бары и Греты Гарбо. Красота femme fatale, подобно красоте Медузы, которую так обожали художники Ренессанса и романтики, — это красота, связанная с болью, разложением и смертью. Декадентская богиня, воплощенная в образах Клеопатры, убивающей своих любовников, женщины-паука или Саломеи, — невыносимое единство ужаса и красоты; ее, в отличие от Ренаты Литвиновой, невозможно представить на страницах гламурного Vogue (кстати, информационного спонсора «Богини»).

Образ Ренаты Литвиновой не культ, а деградация femme fatale — процесс, длившийся весь прошлый век. В 90-е его блестяще спародировала Мадонна в своем клипе на песню Vogue, где маскировалась под роковых блондинок Голливуда и с успехом внушала идею о том, что они все — не более чем красивый, застывший в прошлом культурный миф. Бурная феминистская современность попросила на выход не только вечную женственность, но и андрогинную красоту (эталон — Марлен Дитрих), расчистив пространство для «женской маскулинности» — а-ля экшн-дивы Милла Йовович и Анджелина Джоли и концепции self-made woman. Рената Литвинова (сценарист, актриса, режиссер, продюсер) — self-made woman по определению, но выбранная ею «концепция себя» ошибочна, потому что воспеть себя как богиню означает дискредитировать в себе божественное. Ибо воспевают другие, а богиня просто существует, и всё. В связи с этим стоит сказать, что другие фатальные девушки нашего экрана, вроде Татьяны Дорониной, опыт которой пыталась прочувствовать Рената Литвинова в римейке фильма «Еще раз про любовь» — «Небо. Самолет. Девушка», — а также приглашенная в «Богиню» на роль матери Фаины звезда «Бриллиантовой руки» Светлана Светличная были куда ближе к чудесному идеалу, так как, не напрягаясь, сумели сохранить универсальную магию роковых женщин даже в условиях непроходимого совка.

Конечно, Литвинова не виновата, что в нашем кинематографе до сих пор днем с огнем не сыскать кого-нибудь, вроде Штернберга, создавшего порочного ангела из Марлен Дитрих, или Стиллера, помогшего раскрыться божественной сущности Греты Гарбо. Нет даже Брайана Де Пальмы — ре-

жиссера, не так давно сумевшего омолодить ветхий миф в фильме с характерным названием «Femme Fatale». И хотя рядом с Литвиновой по-прежнему есть Кира Муратова, сделавшая ее своей любимой актрисой и точно понимающая ее стремления и мечты (что недавно продемонстрировал фильм «Настройщик»[1]), но Муратова — слишком сильная женщина и масштабный художник, чтобы пойти на поводу даже у самой талантливой self-made woman. К тому же обожествлять кого-то просто не в ее правилах.

Между тем, как показывает «Богиня», Литвиновой нужно поклонение, а чего вы хотели, с настоящей богиней рядом может быть только бог (или, в крайнем случае, подойдет его голова на блюде). Но в том-то и злая ирония: из своих современников Литвинова никого за богов не считает, пусть и собирает в фильме самых ярких мужчин-актеров современного российского кино, включая Максима Суханова, Константина Хабенского, Виктора Сухорукова, Андрея Краско. Материализуйся в фильме Ник Кэйв, чей незабываемый хит Red Right Hand стал чуть ли не музыкальной темой Фаины, возможно, тогда что-то могло бы сдвинуться с мертвой точки. Но поскольку Ник Кейв так и остается «божественным голосом за кадром», то героине Литвиновой приходится бродить по придуманной Литвиновой же реальности, как по мертвому царству, и исследовать то немногое, что в ней имеется. Эта реальность некрасива и холодна, пахнет кровью и смертью: наиболее адекватным в ней выглядит поведение бездетной супружеской пары врачей-похитителей, едва не сгноивших в ванной чужого ребенка и свершивших двойное самоубийство после разоблачения. В подобном эзотерическом мире сюжет о супругах-самоубийцах (Е.Руфанова и А.Краско) звучит как история о Тристане и Изольде, призванная показать силу вечной любви, способной вызвать даже зависть богов (в нашем случае — Ренаты Литвиновой).

Фаина явно настроена сыграть с мужчиной в любовь до гроба, но вот незадача — окружающие герои (Фаина работает в сплошь мужском коллективе угрозыска) не врубаются в правила. Мужчины как будто бы пребывают в иной системе координат, и в фильме это обыгрывается буквально, когда, обращаясь к коллеге Егорову (К.Мурзенко), героиня Литвиновой упорно называет его Ягуаров, тем самым подчеркивая феноменальное несоответствие идеальному образу.

В результате, несмотря на название фильма «Богиня: как я полюбила», любовь героини так и остается за гранью всякого понимания. Не помогает и то, что в финале Фаина встречает совершенно немыслимый идеал — богатого вдовца и ученого, каким-то образом замешанного в криминальных делах, владельца шикарного «Мерседеса» и огромной квартиры, сплошь уставленной антикварными зеркалами и заботливо оберегаемой служанкой-горбуньей. С точки зрения реальной российской действительности, над которой торопится вознестись Рената Литвинова, этот герой с самодовольным лицом Максима Суханова (запомнившегося ролью Свиньи из «Страны глухих» по сценарию Ренаты Литвиновой) претендует на статус фантома, который скорее пугает, нежели привлекает. Помимо названных достоинств он также владеет неким алхимическим знанием: как при помощи шприца пройти в Зазеркалье, где тусуются мертвецы, все как один рассуждающие про любовь. Союз Фаины с подобным волшебником, который и приводит ее в мир иной, можно считать символичным: нынче спонсор особенно нужен русской богине, иначе в высшие сферы ей никогда не пробиться.

---

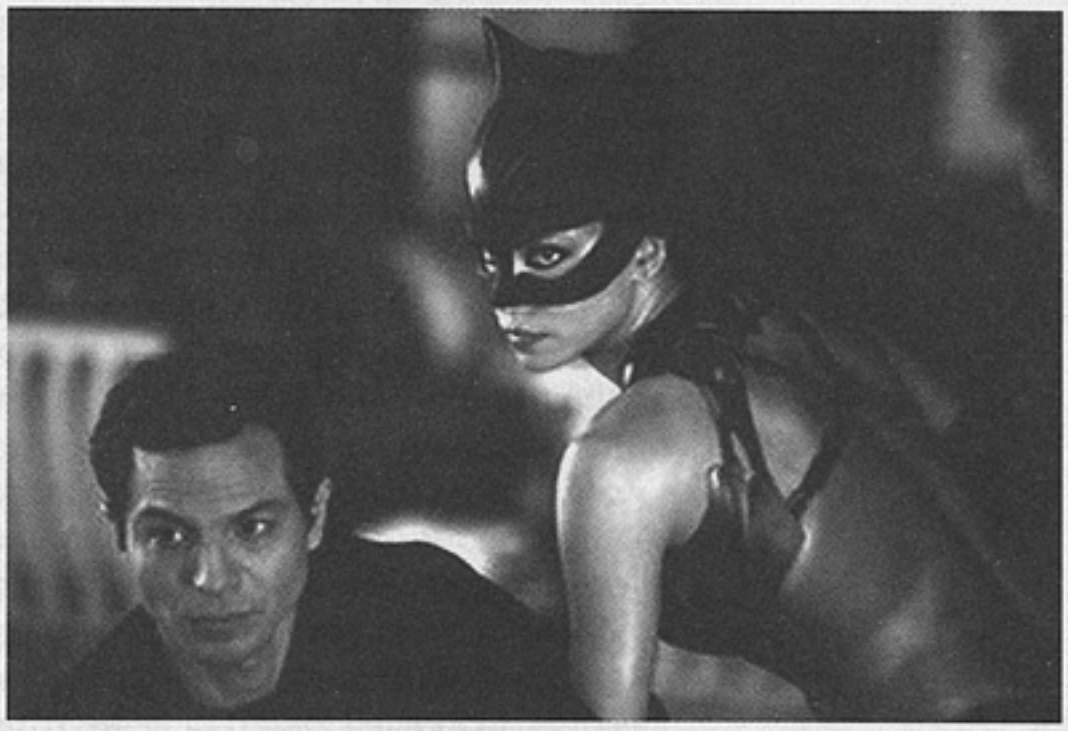
[1] Свое понимание стремлений Литвиновой войти в число femme fatale с их непременной «игрой со смертью» Кира Муратова с блестящей иронией продемонстрировала в эпизоде, где Лина—Литвинова появляется перед остальными героями (своими жертвами) подобно женщине Смерти с косой в руках.

ДМИТРИЙ КОММ

Черная кошка в зарослях ханжества

Коротко о главном: приятно, что Холли Берри, получив «Оскар», не зазналась, не стала требовать себе экранизаций Чехова или Теннесси Уильямса, а продолжила сниматься в нормальном кино для народа. Причем, если участие в «Людях Х-2» и «Умри, но не сейчас» еще можно оправдать тем, что контракты на них были заключены до получения «Оскара», то роли в «Готике» и «Женщине-кошке» ничем кроме желания актрисы объяснить нельзя. Достаточно сказать, что перед «Женщиной-кошкой» Берри всерьез рассматривала возможность спродюсировать римейк культового трэш-боевика 70-х годов «Фокси Браун» и самой исполнить в нем главную роль (которую в оригинале играла Пэм Гриер). Если дело так пойдет и дальше, Холли Берри светит превращение в нечто вроде Джонни Деппа в юбке — если, конечно, неприятие «Женщины-кошки» большинством критиков не заставит агента актрисы скорректировать поведение своей подопечной.

В «Женщине-кошке» Холли Берри играет Пейшенс Филлипс, скромную дизайнершу богатой косметической компании, случайно узнавшую страшную тайну: новый продукт компании, крем «Бьюлин», содержит ядовитые вещества, грозящие превратить всех женщин города в уродин. Чтобы замести следы, незадачливую дизайнершу убивают. Однако ее оживляет египетская мау — храмовая кошка богини Баст, наделенная сверхъестественными силами. Воскресшая Пейшенс превращается в женщину-кошку — оторву в бюстгальтере из черной кожи, опоясанную кожаными же ремнями и вооруженную алмазными когтями и хлыстом, — в то, что на Западе называется звуч-



«Женщина-кошка» *(Catwoman)*
Авторы сценария **Боб Кейн, Тереза Рибек**
Режиссер **Питоф**
Оператор **Тьерри Арбогаст**
Художник **Билл Бржески**
Композитор **Клаус Бадельт**
В ролях: **Холли Берри, Шэрон Стоун, Бенджамин Брэтт, Ламбер Вилсон и другие**
Warner Bros., Village Roadshow Pictures, DiNovi Pictures, Frantic Films, Maple Shade Films
США
2004

ным латинским словом «доминатрикс», а в переводе на русский означает просто мечту мазохиста.

Собственно, главная проблема (она же достоинство) этого фильма заключается в том, что он не имеет почти никакого отношения к комиксу. Там даже героиню звали иначе — Селина Кейл.

Женщина-кошка появилась на свет в 1940 году в комиксах о Бэтмене. В это время американская культура уже была беременна образом femme fatale, и Селина Кейл быстро стала чем-то вроде пародии на нее, пародии, которая предшествовала оригиналу. Похоже, даже создатели комикса, издательство DC и художник Боб Кейн, никак не могли решить, является ли женщина-кошка положительным персонажем или отрицательным, а потому она то сражалась с Бэтменом, то пыталась завязать с ним роман. Разумеется, в комиксе не было никакой мистики, египетских богов, храмовых кошек и вообще ничего такого, что превышало бы разумение двенадцатилетнего подростка. Героиня носила облегающий черный костюмчик (ничего фривольного), элегантную полумаску и сильно смахивала на Мюзидору из фёйадовских «Вампиров».

Сегодня фанаты женщины-кошки в Интернете и многие критики осведомляются, видел ли вообще режиссер Питоф их любимый комикс. Лично я

Гвидо Крепакс. «Белинда»

думаю, что не видел. Равно как не видел и популярного в 60-е годы телесериала о Бэтмене. И это хорошо.

Зато он явно видел многое другое. Например, итальянские fumetti neri, в частности работы гениального (если это понятие приложимо к данному виду творчества) художника Гвидо Крепакса «Белинда» и «Валентина». «Черные комиксы» — появившиеся, как и почти все хорошее из прошлого века, в начале 60-х годов, политизированные, с «взрослыми» сюжетами, извращенной сексуальностью и нередко с изрядной долей мистики — пользовались культовой славой не только у молодежи, но и в художественной среде. На протяжении последних десятилетий ими вдохновлялись Марио Бава, Тинто Брасс, Дарио Ардженто, Микеле Соави, Люк Бессон и многие другие режиссеры. Особой популярностью fumetti neri пользовались во Франции; «Барбарелла», «Гвендолин» и прочие французские эротические комиксы появились как подражание им.

Однако на французской почве итальянские комиксы с их кичевой брутальностью и эротизмом обуржуазились, превратившись в пикантное развлечение для среднего класса. Это открыло им путь в кинематограф. Оригинальные fumetti neri редко переносились на экран (самыми известными их экранизациями являются «Баба Яга» Коррадо Фарины и «Делламорте Делламоре» Микеле Соави), а если это и случалось, то сильно теряли в остроте. Как можно было, например, экранизировать комикс под названием «Belzeba», повествовавший о похождениях дочери сатаны — существа с внешностью секс-бомбы и мужским половым членом?

Французские издатели часто нанимали итальянских художников (вроде того же Гвидо Крепакса), но старались смягчать их работы, убирая из них кровь и сперму и приводя к вполне конвенциональной «мягкой» эротике, угощению для теплокровных любителей сладкого. Француз Питоф проделал с «Женщиной-кошкой» обратную процедуру: он попытался превратить невинный (по европейским меркам) комикс в эротичное и экстравагантное зрелище типа «Барбареллы».

Женщина-кошка стала в новой интерпретации комикса мистическим существом, служительницей древнеегипетской богини, что напоминало уже

не столько о femme fatale 1940-х годов, сколько об экзотической «вампуке» 1910-х. Разумеется, никаких перверсий на экране и близко не было — фильм получил рейтинг PG-13, — но веселая, жизнерадостная бульварность расцвела пышным цветом.

Костюм героини оказался ближе к фильму Джесса Франко «Садистэротика» и пресловутым fumetti neri, чем к комиксам про Бэтмена. Контрастные, почти техниколоровские по насыщенности цвета и активно движущаяся камера заставляли вспомнить операторские приемы Марио Бавы. Женщина-кошка впервые за более чем полвека своего «существования» действительно передвигалась по-кошачьи, то есть на четырех конечностях. Утрированная, гиперсексуальная игра Холли Берри доказывала, что она и впрямь в большей степени наследница Пэм Гриер, нежели Дороти Дендридж. А боевым сценам, исполненным в стиле бразильской капоэйры — полутанца, полуборьбы, — трудно найти аналог не только в Голливуде, но, пожалуй, и в Гонконге.

«Садистэротика», режиссер Джесс Франко

Смешно даже говорить о психологии персонажей «Женщины-кошки», однако, подобно большинству предельно непсихологичных произведений, вроде детективных романов, сама картина базируется на некоем психологическом основании, предопределяющем развитие действия. По сути, перед нами эротическая греза, выводящая на первый план фантастический женский образ, весьма далекий от тех, что приняты сегодня в «хорошем» кино. Женщина-кошка современна, но при этом ведет свое происхождение от Древнего Египта, то есть вечна; в раздвоенности ее получеловеческого, полуживотного облика нет и тени морального конфликта, она существует по ту сторону добра и зла, то есть исповедует языческую калокагатию; она обладает сверхъестественными способностями, но при этом горько плачет, оказавшись в полиции, то есть провокационно сочетает силу и слабость. Иными словами, «Женщина-кошка» — это фантазия о демоне женственности, мифической фигуре колоссальных масштабов, редуцированной к восприятию тинейджеров; демон же этот отнюдь не белая богиня, как мнится некоторым пафосным интеллектуалам, а самая что ни на есть черная кошка, которая гуляет, где хочет, например в комиксах.

Короче говоря, Питоф соорудил не фаст-фуд из спецэффектов, который нынче именуется «летним блокбастером», а лукавый sleazy film в духе «Подставного тела» Де Пальмы или «Стриптизерш» Верхувена и с явным культовым потенциалом. Ему удалось чуть-чуть раздвинуть заросли скуки и ханжества, покрывающие ландшафт современного жанрового кино, и запустить в них черную кошку здорового легкомыслия. А сценаристы картины придумали блестящий ход, открывающий дорогу бесчисленному количеству сиквелов, приквелов и спин-оффов. Оказывается, женщин-кошек в истории было много. К примеру, в одной из сцен мы видим гравюру со средневековой женщиной-кошкой в доспехах и с мечом, побеждающей дракона, подобно святому Георгию. Чем не сюжет для нового фильма? Похождения женщины-кошки теперь можно переносить в любую эпоху — хоть в Древний Египет, хоть на другую планету, — а вдобавок менять исполнительниц ролей, если звезда вдруг заартачится. Это также в духе бульварной, комиксовой культуры, главной чертой которой является принципиальная бесконечность приключений героев.

За все это «Женщина-кошка» должна была быть наказана. В нынешнем небогатом на мозги кинематографе, где в комиксах про мутантов и пауков отыскивают социально-политический месседж, а в опусах пожилых феминисток — размышления о цивилизации, подобная ересь абсолютно недопустима. И критический залп не заставил себя ждать. «Cat-aclysm», «уберите

кошачье дерьмо», «Холли Берри должна вернуть «Оскар» и прочие перлы критического анализа украсили страницы газет и журналов. Круче всех оказался Рекс Рид из New York Observer, сообщивший публике, что «Женщина-кошка» принадлежит «к тому типу фильмов, которые гарантируют вам потерю нескольких пунктов IQ». (С каких пор читателям этого издания понадобился IQ?) Рецензенты поумнее, такие как А.О.Скотт из «New York Times», сочли фильм «бессмысленным, временами забавным стилистическим упражнением». И лишь обитатели интернетовских фэнзинов, вроде Fantastic Daily, встали на защиту затравленной женщины-кошки (pitch-perrrfect!), но кому интересно мнение этих, отмороженных...

Самое важное: картину заклеймили не только адепты голливудского мейнстрима, но и все, кто только мог. Интеллектуалы — за глупость, моралисты — за порочность, феминистки — за сексизм, консерваторы — за феминизм, фанаты комиксов — за профанацию. В Голливуде ее предали анафеме за то, что она непохожа на голливудский блокбастер, а в России — за то, что она на него похожа. Если бы женщина-кошка сегодня вдруг материализовалась, я думаю, ее бы сожгли на костре. Но поскольку ничего подобного не предвидится, дело, наверное, закончится всего лишь «Золотой малиной» для Питофа и Холли Берри, после чего они окажутся в одной компании с Верхувеном, Мадонной и прочими хорошими людьми. Ей-богу, они этого заслуживают.

На мой взгляд, в «Женщине-кошке» есть лишь один серьезный изъян — это недостаточная эффектность главных злодеев. С актерами все в порядке: Шэрон Стоун, как обычно, играет саму себя, а француз Ламбер Вилсон старательно копирует собственную роль в фильме «Матрица: Перезагрузка». Проблема в сценарии. Демоническое существо могло бы иметь и более могущественных врагов, чем боссы концерна по производству косметики. Правда, если вспомнить, что женщина-кошка по-язычески не различает красоту и добро, можно согласиться, что красавица Стоун со своим «мраморным» лицом является для нее самым опасным противником.

Между тем «Женщина-кошка» три недели продержалась в топ-десятке американского кинопроката, собрав около сорока миллионов долларов. Потом обилие разгромных рецензий сделало свое дело, и сборы фильма резко упали. Однако, как и в случае со «Стриптизершами», эта картина может взять свое после видеорелиза.

Подведем итог. Питоф и К° сумели возвратить современному фильму ту непочтительную, праздничную бульварность, которая отличала кинематограф Луи Фёйада и Жоржа Мельеса, Кена Рассела и Марио Бавы, Кэндзи Мисуми и Джеки Чана. Нечто подобное пытался сделать Тарантино в «Убить Билла», однако в силу специфики своего таланта он мог лишь заниматься обезьянничаньем, при этом назойливо «подмигивая» зрителю, дабы тот не забывал, что все здесь понарошку. Обилие похвал в адрес «Убить Билла» в сочетании с показательной поркой, которую устроили «Женщине-кошке», доказывает, что нынешние мыслители от кино, в отличие от своих предшественников 60-х годов, способны воспринимать бульварное развлечение — истинную, родовую суть кинематографа — лишь через посредство стыдливой, разжиженной имитации и в ужасе отворачиваются от «экологически чистого» продукта.

В глубине души все мы знаем: кино должно производить именно такое впечатление, как «Женщина-кошка», а люди кино должны именно так поступать (и, желательно, выглядеть), как Холли Берри. Но если часто и помногу смотреть современные фильмы — не важно, голливудскую ли продукцию, русский патриотический кич или европейский артхаус, — об этом постепенно забываешь. Ярмарочная праздничность давно уже оставила нынешнее кино, стремительно мутирующее в «фильмический текст», «продюсерский проект», «наш ответ Голливуду» или во что-то еще более тоскливое.

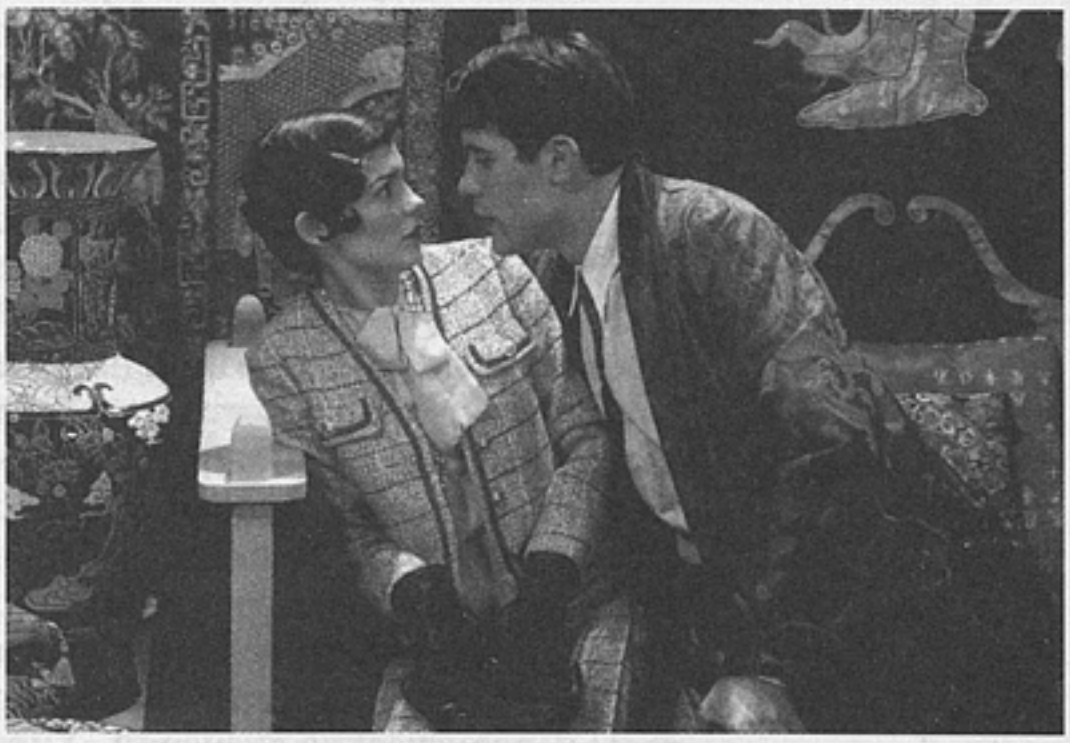
Если вы стали жертвой этой эпидемии унылости, если экранное зрелище давно уже не развлекает и не потешает вас — посмотрите высокохудожественный и глубокоинтеллектуальный эпос про женщину-кошку. Это, конечно, не панацея, но шанс вернуть здравое восприятие у вас будет.

ИННА КУШНАРЕВА

Читай по губам

Мода на возрождение музыкального киножанра уже начала утихать, но неожиданно оперетку снял Ален Рене, человек с репутацией радикально интеллектуального режиссера. Сам проект был в достаточной степени случаен — потребовалось срочно занять актеров и технический персонал, оставшийся без дел из-за приостановки съемок другого фильма. Писать новый сценарий было некогда, продюсер давно хотел, чтобы Рене снял оперу. «Но никто еще не написал оперу для кино», — посетовал Рене в одном из интервью. В результате выбор пал на архетипическую французскую оперетту: гривуазную и легкомысленную — до абсурда в духе Раймона Кено и Бориса Виана. Музыка аутентичного мастера жанра Мориса Ивена сочетает в себе, как выразился Рене, «вульгарность и огромную эрудицию», в данном случае в качестве ориентиров служили, по утверждению Рене, Рихард Штраус, Альбан Берг и Россини.

Сюжет, как и положено в оперетте, изящен. Жильберта Валандре (Сабин Азема) замужем за богатым фабрикантом (Пьер Ардити), до этого у нее был еще один брак — с американцем (Ламбер Вилсон), но от нынешнего супруга она это скрывает, так как уверенность мужа в ее верности основывается именно на том, что он у нее первый. Однако Жильберта как раз склоняется к тому, чтобы уступить домогательствам одного из своих воздыхателей — брутального художника-авангардиста (Жалиль Леспер), в которого, в свою очередь, влюблена инженю со средствами (Одри Тату). Неожиданно в доме появляется бывший муж-американец, на этот раз в качестве перспективного делового партнера. Репутация Жильберты оказывается под угрозой. В конце,



«Только не в губы» ***(Pas sur la bouche)***
Автор сценария **Андре Бард**
Режиссер **Ален Рене**
Оператор **Ренато Берта**
Художник **Жак Сольнье**
Композитор **Морис Ивен**
В ролях: **Сабин Азема, Пьер Ардити, Изабель Нанти, Одри Тату и другие**
Arena Films, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Arcade
Франция—Швейцария
2003

как и положено, все благополучно разойдутся по парам, включая старую деву — сестру Жильберты (Изабель Нанти), которая поможет импозантному американцу избавиться от его детского комплекса — страха перед поцелуем в губы...

Фильмы Рене всегда казались идеальными абстрактными механизмами — со всеми их тонкостями монтажа и сюжетными рифмами. Гораздо меньше, как правило, интересовало то, как он, собственно, снимает, то есть приближается к телу, выбирает его, если хотите, любит. Интереснее Рене-демиург, у которого кадр непроницаем для личных аффектов. Как заметил Серж Даней в давней статье «Кинематограф катастрофы», Рене выказывает «вежливое равнодушие ко всему тому, что образует особость, единственность вещей и существ». Его персонажи — образцы, гипотезы, идеи, подопытные кролики, они соответствуют неким определениям, которые навсегда останутся внеположны им. Кинематограф Рене — кинематограф идей, головной, аллегоричный, рискующий впасть в академизм. Истоки предпочтения универсального единичному в данном случае очевидны. Рене — режиссер, снявший три гениальных фильма-свидетельства о современности, к которым в полной мере приложим тот самый термин Бланшо, которым оперировал Даней, «письмо катастрофы»: «Ночь и туман» (1956), «Хиросима, любовь моя» (1959) и «Мюриэль» (1963). В начале 60-х Рене был как сейсмограф, сумевший зафиксировать событие, обозначившее суть современности: то, что в кинематографе, и не только в нем, отныне всегда будут существовать все плюс еще один персонаж — человечество как вид. Этот персонаж уничтожали в концлагерях, разлагали на атомы, подвергали пыткам, и традиционный кинематограф был совершенно не в состоянии найти форму, для того чтобы это передать. Ее нашел Ален Рене.

Рене всегда интересовали состояния, пограничные для данного вида: tabula rasa, нулевой отсчет, выживание, амнезия, промывка мозгов. В этих состояниях единственность, уникальность исчезают, катастрофа анонимна. Рене — режиссер не столько воображаемого, сколько невообразимого. Очень долго его мир был миром, как пишет Даней, «выздоравливающим», хрупким и сложным, терпеливо воссоздаваемым по фрагментам. Отсюда ощущение, что все это — лишь макет, чистая поверхность стола, постепенно заполняемая деталями. В ранних фильмах режиссера есть молчание, отражающее как его личное пристрастие к немому кино — французскому авангарду 20-х годов, так и некое постапокалиптическое состояние вообще. «Жизнь — роман» стала своего рода «пробой голоса», неожиданной, забавной, как если бы Рене вдруг открыл то, что раньше могло бы быть только за кадром, сделанным другими, например, Маргарет Дюрас, — голос и его способность к индивидуализации. «Так немой по сути своей режиссер вдруг начинает напевать». Его мир, правда, остался эфемерен. Но Рене чувствует себя свободнее. Актеры поют сами, поют в кадре. Предпоследний его фильм назывался «Все те же песни» и был посвящен тому, что популярная музыка занимает в наших головах гораздо больше места, чем может показаться, что это — универсальный словарь, применимый в любой ситуации. Возможно, Рене и не такой уж интеллектуально-головной художник. Любопытная деталь: первоначально сценарий «Хиросима, любовь моя» должен был писать не кто иной, как Франсуаза Саган. Дюрас появилась уже позже, когда Саган отказалась.

С другой стороны, эта деинтеллектуализация не похожа на легкомыслие известного режиссера, на старости лет находящего себе прибежище в легком жанре. В отличие от Озона, Рене совсем не стилизатор. Он, действительно, совершенно внутри жанра (не случайно он никогда не скрывал своей любви к заслуженному французскому киноводевилисту Саша Гитри). Пожалуй, более всего Рене-режиссер напоминает в своем фильме одного из его героев — американца, бывшего мужа героини. Начиная с титров, на которых появляются силуэты персонажей, как бы вырезанные из бумаги. Рене признается, что ему нравится представлять актеров до их появления на эк-

ране, и не нравится, когда титры идут на фоне уже начавшегося действия. Еще один прием, предложенный Рене: персонажи не выходят из кадра, а исчезают, буквально растворяясь в воздухе. Эффект, достигнутый при помощи старого доброго наплыва, позволяет избежать бесконечно утомительных выходов и уходов со сцены («В старых водевилях все время слышно, как хлопают двери», — жалуется Рене), выиграть в ритме и легкости и подчеркнуть принадлежность дематериализованных персонажей к воображаемой реальности, к миру чистого зрелища.

Безусловное достоинство фильма — в его сознательной, хорошо отрефлексированной театральности. Рене признается, что он большой любитель сценических условностей и потому ни в коей мере не пытается создать у зрителя иллюзию достоверности. В свое время Андре Базен, анализируя отношения кино и театра, указывал на то, что основной причиной неудачи экранизаций театральных пьес являются именно озабоченность режиссеров тем, чтобы *снимать кино*, желание потакать зрителю, наивно полагающему, что кино должно быть гораздо «богаче», чем театр, а это влечет за собой механический перенос действия в реальные декорации, на пленэр, съемки диалогов «восьмеркой» так, чтобы можно было получше разглядеть артистов, которых не всегда хорошо видно из зрительного зала. Но театральная условность и искусственность оказываются абсолютно несовместимы с реализмом, присущим кинематографу. «Мольеровский текст обретает смысл только на фоне нарисованного на заднике леса», — писал Базен. У Рене все происходит в интерьерах, и даже когда герои вроде бы оказываются на улице, во дворе дома, зритель понимает, что это все равно театральная декорация. Персонажи то и дело напрямую обращаются к зрителю, бросая реплики в камеру, тем самым создавая увлекательную игру кинематографических и театральных условностей. Рене, всегда считавшийся прирожденным монтажером, прибегает к остроумным парадоксальным монтажным стыкам. В фильме много фронтальных и длинных планов, в которых видно, как виртуозно режиссер использует сценическую архитектуру. Как например, во время арии Ламбера Вилсона: преследуемый субретками, жаждущими все-таки поцеловать его в губы, артист успевает переместиться из одного конца сцены в другой, взобраться по лестнице и затем исчезнуть за кулисами. Или в эпизоде превосходного септета героев в зале с зеркальными колоннами, где мизансцены и движения камеры как бы умножают полифонические эффекты текста и взаимоотражение переплетающихся мелодических линий. Техническое мастерство Рене везде полностью подчинено развитию действия, оно нисколько не осложняет фильм избыточным формализмом.

Видимо, как это ни парадоксально, нужно обладать математическим умом Алена Рене, чтобы снимать такие по-настоящему легомысленные и легковесные произведения.

ВИКА СМИРНОВА

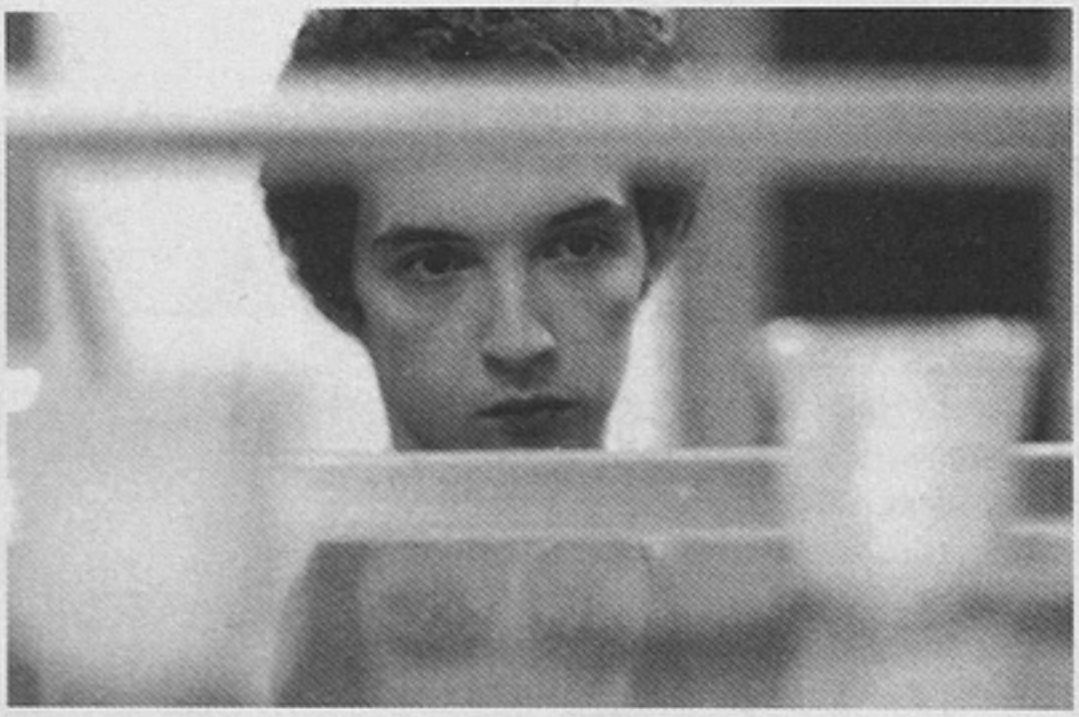
Возвращение к жесту

«Обслуживание номеров» Эмиля Граффмана вынуждает нас вернуться к сосредоточенности, к упражнению в жесте — к тому, что одни назовут истоком киноповествования, а другие проигнорируют за бессодержательность... И будут правы.

Фильм Граффмана по-своему, совершенно особенным образом лишен содержания. Не опасаясь банальности, можно сказать, что его содержанием является форма... При этом перед нами не разыгрывают что-то сугубо экспериментальное, вроде синема-верите, «заточенное» исключительно под посетителей артхаусных кинотеатров. Напротив, «Обслуживание номеров» — живая история, которую не скучно смотреть. Единственное отличие этой истории от других похожих состоит в том, что в ней почти нет моментов, из которых мы, привыкшие к пересказу сюжетов, могли бы догадаться, «куда они ведут» и «к чему приводят».

Итак, короткометражный фильм Граффмана мог бы стать рождественской мелодрамой, разыгранной по канонам известного жанра. С лицедейством, выстрелами драматургических ружей и скучной работой судьбы, приводящей к пониманию или, выражаясь вульгарнее, хэппи энду. Но оказывается фильмом о жестах, о соразмерности миру, фильмом, каждым кадром пребывающим в становлении.

История официанта проста, как все маленькие великие фильмы. Рождественский вечер, польский отель. Юноша официант хочет сделать предложение девушке, но затребован обслуживать супругов, хозяев отеля. «У него талант», — скажут о нем, и этого будет достаточно, чтобы стать конфидентом, церемонно резать индейку, присутствовать при семейных сценах,



«Обслуживание номеров» *(Room Service)*
Автор сценария и режиссер **Эмиль Граффман**
Оператор **Мариус Матцов Гульбрандсен**
Звукооператоры **Эва Богуш, Миша Костеркевич**
В ролях: **М.Белински, Э.Каспржик, Я.Фриз, П.Кроликовски**
PWSFTviT
Польша
2004

быть свидетелем человеческой слабости и при этом, подобно актеру японского театра, не выходить не из образа, но из *роли*.

Удивительно лаконичный — как если бы лаконичность уже давно не являлась достоинством короткого метра, — фильм Граффмана не затрачивает ни одной нашей минуты впустую. Всего несколько сцен, всего несколько диалогов. Статичная, как у французов, камера. Теперь все, что в кадре, зависит от жеста: как будут двигаться, касаться руки, как расстелят салфетки и сдвинут на подносе бокалы. Деликатнее, умнее и меланхоличнее этих жестов кинематограф не видел давно. Может быть, оттого, что кино, голливудское ли, европейское ли, разучило нас удивляться жесту, не приручennому психологией, не взятому в оборот метафорой. У Граффмана кино возвращается к жесту и ритуалу, к отказу от комбинаторики — этому пресыщенному богу европейских кинопространств.

«Обслуживание номеров» — из разряда повествований, что не прибегают к символам, сторонятся метафор. Разве что сам отель — метафора сцены, кулис, рампы, многоярусной жизни-театра, но без пошлых формулировок актерства как притворства.

Отель — это всегда сцена, театральный занавес, ожидание за кулисами. Это настроенный на персонажей свет, выхватывающий из темноты то руку, то рот. Отель — место, где не существует не важных жестов. Да и что здесь надменный рассудок мог бы счесть незначительным или вульгарным? Неужели то, как наливают в бокал вино, как разрезают индейку, как учтиво, со всей деликатностью или отстранением присутствуют при семейной ссоре? Здесь ритуал «означивает» пространство, не теряя своей церемонности (которая не что иное, как действенность). Здесь жесту отдаются со сдержанностью и вниманием, доводят его до конца, не задумываясь о его, жеста, изначальном конформизме.

Быть в фильме Граффмана и означает *видеть*. «Обслуживание номеров» старательно поддерживает уверенность в том, что поспешно списанное со счетов бытие все-таки определяет сознание. И видеть или, точнее, «быть настроенным на то, чтобы видеть» — значит некоторым образом понимать ситуацию. Быть внимательным официантом — значит соблюдать правила соразмерности. Подчиняться, не умаляя себя, быть настроенным слушать, но не прислушиваться.

Официант Граффмана — фигура действующая, подчиненная распорядку, самая незначительная в иерархии. Самое удивительное, каким образом эта сознающая свою скромную роль фигура соблюдает пропорции, как держится со старшим по должности, директором отеля. Эта утонченная моторная деятельность поражает именно точностью, которую не хочется рассматривать отдельно от разума или души. Перед нами, повторяю, телесность как опыт, существующий прежде всякого христианского жеста, прежде истории, что навязала нам правила, этикет и одновременно недоверие к ритуальности за ее «неискренность» и якобы фарисейский конформизм и «отсутствие глубины». Перед нами тело, которому вернули его язык — не древний, варварский, а чуткий язык охотника, язык «поджидающий», как сказал бы Хайдеггер. На этом поджидающем языке говорят сегодня несколько режиссеров: братья Дарденн, Дюмон и вот теперь еще Граффман.

Все в фильме Граффмана следует за жестом, за пресловутой тактильностью, которая обычно становилась лишь инструментом, приносилась в жертву законам повествования, всем этим «зачем» и «ради чего». Здесь же тактильность ведет зрителя за руку, как камера у Дарденнов или история в фильмах Дюмона. Жест официанта — и искусство, и труд, так же, как жест Оливье у Дарденнов или взгляд Фараона де Винтера.

Наше зрение становится интенсивнее, острее. Фильм требует включения в ситуацию, а не психологической интерактивности или сочувствия, всегда предполагающего слипание в эмоции, обольщение, чары, что рассеиваются вместе с фильмом. Ведь волшебный фонарь искусно обманывает. Дарденны, Дюмон и Граффман мобилизуют такое зрение, в котором есть

зрительная дистанция: камера либо статична, либо идет за героем, но не дает продвинуться больше, чем на шаг. Она не отстает и не запаздывает, не обещает и не улавливает. Нередко она даже не «поворачивается лицом»: спина персонажа оказывается гораздо более откровенна, обнажая то, что скрывает уже привыкшее к лицедейству лицо.

Речь, повторяю, о жестах. Жесты бывают умные и глупые, нет незначительных жестов. Речь, наконец, о возвращении к телу. Слишком долго кино эксплуатировало телесное, отбросив само тело за миллионы световых километров от так называемой души. Тело служило отдельно: либо как бессмысленный аппарат (совершенное голливудское тело без морщин), либо как изрезанный труп в каком-нибудь триллере... Граффман показывает тело живым, оно может быть слабым и сильным, ловким и понимающим. Здесь действует не европейская рациональная практика соразмерности во имя эстетического идеала. Не античный Давид в мраморном блеске выразительной мускулатуры. Не спартанское — бессмысленное в своей идеальности тело. Но живой человек, чья соразмерность, в том числе эстетическая, стала соразмерностью точного жеста.

Граффман стирает границы внешнего и внутреннего, метафизическая дальнозоркость ему чужда. Тело героя становится умным, сознательным, готовым к контакту с другими телами. Действенность фильма — не в послании смысла, рассказывании истории, а в проживании этой истории, в интенсивности, превышающей любое этическое представление.

Скажем так: эта история творится на наших глазах. Она фатально не запрограммирована, не психологична и, если угодно, абсурдна. И, как ни странно, религиозна.

ЭМИЛЬ ГРАФФМАН:

«У Чехова говорила даже мебель»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКА СМИРНОВА

Вика Смирнова. Ваше «Обслуживание номеров» могло бы стать психологической драмой о выборе (карьера или рождественский вечер с девушкой), вариацией пазолиниевской «Теоремы» о третьем, который приходит, чтобы помочь двоим, чьи отношения зашли в тупик, но выбирает иное. Я бы назвала его фильмом о жестах.

Эмиль Граффман. Если, говоря о жестах, вы подразумеваете специфический интерес к поведению персонажей, то, безусловно, правы. Однако я бы не стал называть «Обслуживание номеров» фильмом о жестах. Я бы сказал, что это фильм о взрослении, о том, что, взрослея, вы понемногу умираете,

---

Эмиль Граффман родился в Стокгольме в 1974 году. С 1990 по 1992 год учился в театральном колледже. С семнадцати лет занимался театральной режиссурой, в двадцать поставил первую пьесу на профессиональной сцене. Закончил Польскую Национальную киношколу в Лодзи. Снял два фильма. Первый — «Тем летом» — получил «Специальное упоминание» на фестивале в Карловых Варах. Второй — «Обслуживание номеров» — демонстрировался в конкурсе XIV Международного кинофестиваля «Послание к человеку» (Санкт-Петербург) и на Варшавском фестивале студенческих фильмов, где был премирован.

убиваете себя или как минимум расстаетесь с невинностью. Наш молодой официант вынужден наблюдать поведение окружающих, не предполагая, что, просто наблюдая, оказываешься «пойманным жизнью», вынужденным идти на некоторые компромиссы.

Вика Смирнова. Меня в первую очередь поразили жесты: как на подносе сдвигают бокалы, как правильно смотрят, как режут индейку. Эти жесты не выглядят только уточнениями, нюансами, деталями фактуры, чья участь лишь украшать, создавая видимость богатства и полноты мира. Они — пружины действия, на них держится вся интонация рассказа. Это тот случай, когда второй план становится первым. Когда любое движение важно, потому что фильм открывает себя кадр за кадром исключительно визуальными средствами. Интересовала ли вас эта вписанность в пространство как стратегическая задача фильма, или (может быть, я заблуждаюсь) «Обслуживание номеров» — всего лишь история карьериста, который предпочитает попасть на работу в VIP-ресторан, вместо того чтобы провести с девушкой рождественский вечер?

Эмиль Граффман. «Обслуживание номеров», действительно, эдакий бихевиористский медиум. Он почти не повествует ни о чем, кроме поведения, и мы — в качестве наблюдателей — находимся в позиции постоянного морального компромисса. Собственно, в той же ситуации находится и главный герой, примиряющийся с вещами, которые он однажды решился *увидеть*. В английском и шведском языках есть выражение «пустые жесты», так и говорят: «Это же просто пустые жесты». На самом деле наши жесты и ритуалы суть те самые вещи, которые точнее всего характеризуют нас. Я хочу сказать, что жест (в своем исполнении) никогда не пуст. Это прекрасно понимал Чехов. У Чехова говорила даже мебель. А мебель, так же как поведение, всегда что-то означает, она — тот самый второй план, что становится первым. Как говорил Хичкок, форма — это содержание.

Вика Смирнова. Самые удивительные моменты фильма — его диалоги. Их мало, и они почти не поясняют повествование. Например, когда метрдотель говорит официанту о необходимости его присутствия в ресторане в рождественский вечер, он церемонно указывает на гирлянды воздушных шаров и утверждает, что «это Америка». Ирония? Речь идет о польской завороженности Западом? Что значит «построить Берлинскую стену в два раза выше»? Как должен зритель-иностранец (не поляк) понимать эти слова?

Эмиль Граффман. Не думаю, что роль диалогов в том, чтобы предупреждать или, как вы говорите, пояснять повествование. Скорее, провоцировать молчание, наполнять тишину напряженным смыслом. Что же до фразы о воздушных шарах, смысл ее абсолютно понятен в Польше. «Это Америка» означает, что «это лучшее». Думаю, такая фраза характеризует вообще поляков, как и этого метрдотеля. В фильме мы видим, что он пытается произвести впечатление на юного официанта. Во фразе про Берлинскую стену речь идет о том же самом, о пожилом служителе отеля на границе между социалистическим прошлым Польши и ее настоящим. Каждый в фильме хочет приобщиться к юности, к этой невинности официанта. Это своего рода попытка купить потерянное время.

Что же касается понимания этих слов не поляком... Я, конечно, рассчитывал на то, что меня все поймут, особенно люди старшего поколения, хорошо помнящие жизнь при коммунистах и растерявшиеся в настоящем. Поэтому они ностальгируют по Берлинской стене.

Вика Смирнова. Но не хотите же вы сказать, что у вашей картины какой-то социальный месседж, что речь идет о конфликте поколений?

Эмиль Граффман. Нет, конечно же, я просто объясняю суть этих фраз.

Вика Смирнова. Вы родились и живете в Швеции, но пять лет провели в Польше. Сказалось ли как-то ваше «пограничное» положение на истории «Обслуживания номеров»?

Эмиль Граффман. Не думаю. К тому же я все-таки снимал польский фильм. Фильм, претендующий на то, чтобы его поняла разная аудитория, но преж-

де всего — поляки. В «Обслуживании номеров» речь идет о реальности, основанной на польских кодах поведения.

Вика Смирнова. Что вы называете «польскими кодами»?

Эмиль Граффман. Я бы назвал это политикой «молчаливого соглашения». Это подвижные отношения людей, но при этом они основаны на некоем изначальном и невербальном понимании ситуации.

Вика Смирнова. Вы хотите сказать, что есть существенная разница в восприятии этого фильма в Польше и Швеции?

Эмиль Граффман. Думаю, да. В Швеции финал «Обслуживания номеров» воспринимается не как хэппи энд. Официант не противостоит ситуации, он остается в отеле, вместо того чтобы провести с девушкой Рождество.

Вика Смирнова. То есть у зрителя в Швеции преобладает эдакая протестантская голливудская трактовка финала?

Эмиль Граффман. Совершенно верно.

Вика Смирнова. А что вы сами думаете об этом?

Эмиль Граффман. О финале? Я думаю, что это единственно возможный финал. Официанту ничего другого не остается, как подчиниться ситуации.

Вика Смирнова. Все актеры «Обслуживания номеров» играют блестяще. Особенно тот, кто в роли официанта, исполняющий эдакое пластическое адажио. Кто он? Откуда? Как вы формулировали ему задачу? Ведь он почти не говорит, а только созерцает и действует?

Эмиль Граффман. Мы провели огромный кастинг по всей Польше, посетили каждую театральную школу. По иронии судьбы нашли нашего официанта под самым носом, в Лодзи. Он студент первого курса театральной школы. Он нечто вроде губки, что впитывает людей и ситуации. Поскольку это впитывание — момент взросления и одновременно его первый реальный моральный вызов себе, то только через конфликтные ситуации его характер начинает проявляться. Один мой друг, посмотрев фильм, сказал, что актер, играющий официанта, напоминает ему молодого Бастера Китона. Думаю, это замечание касается способа его поведения: наблюдать, вместо того чтобы действовать.

Вика Смирнова. Замечание, действительно, точное. Неподвижное и вместе с тем удивительно выразительное лицо вашего официанта напоминает о Китоне. Впрочем, именно по аналогии с Китоном, непонятно, почему он только лишь наблюдает. Ведь Китон — в первую очередь «дарвинистское тело», тело, которое решается (ведь речь идет о решении) существовать синхронно с вещами, существовать с точностью отлаженного механизма, с серьезным, *полным намерения лицом*... По-моему, именно в вашем, молодом официанте (человеке действующем) поразительным образом сходятся жест и взгляд. Его тело словно живет в некоей «точке напряжения»: нельзя сказать, что он только созерцает, потому что жест сообщает о его носителе слишком много, его жест, как бы это сказать, умен...

Эмиль Граффман. Вероятно, вы правы. Здесь мы должны бы сказать, что он *созерцает* и *действует* одновременно. Однако я хотел бы уточнить: поведение официанта, его жесты, его внимание задаются контекстом, а не самим персонажем. Понимаете, о чем я? Нам кажется, что его лицо понимает и выражает, а на самом деле оно ничего не выражает, кроме самого выражения.

Вика Смирнова. Вероятно, потому, что лицо официанта обязано поддерживать эту маску учтивости и внимания. А вот жесты, они часто способны сообщить нам гораздо больше лица, уже натренированного реагировать правильно. Однако не могли бы мы вернуться к вашему предыдущему фильму? О чем он, в каком жанре сделан, и есть ли стратегическое (пластическое) сходство, объединяющее его с «Обслуживанием номеров»?

Эмиль Граффман. Вы о моем студенческом фильме «Тем летом», который получил «Специальное упоминание» на фестивале в Карловых Варах? Я думаю, у этих картин мало общего. Кроме, может быть, того, что целью фильма «Тем летом» было тоже наблюдение за молодым героем.

Вика Смирнова. «Обслуживание номеров» снято в коротком метре, а что было бы, если бы фильм был полнометражным?

Эмиль Граффман. Поскольку фильм завершен, то я могу сказать, что он «нашел» свой метраж. Однако я мог бы вообразить его и длиннее, не добавляя новых сюжетных линий, а развивая некоторые из уже существующих.

Вика Смирнова. Что вы как начинающий режиссер не хотели бы делать в кино и что вас раздражает в современном кинематографе?

Эмиль Граффман. Я бы хотел снимать фильмы, которые каждый раз требуют от меня большего, чем я уже умею. Снимать, не изменяя собственной интуиции. Ведь, по иронии судьбы, чем индивидуальнее автор, тем более универсальным оказывается фильм. Это, вероятно, банальность, но банальность, многократно подтвержденная.

Что же до раздражения... Я больше всего раздражен тем, что мы почти разучились относиться серьезно к себе самим и к темам, которые выбираем. Это особенно касается моего поколения, у нас есть две аберрации серьезности. Мы либо пытаемся производить впечатление серьезных людей, не будучи по сути таковыми, либо отказываемся принимать жизнь всерьез. Иногда я думаю, что легкомысленность — одна из артистичных болезней нашего времени. Но должен добавить, что быть серьезным вовсе не значит быть скучным. Быть серьезным — предполагает всего лишь держаться выбранной темы. Кроме того, с наступлением так называемой «компьютерной революции» все более очевидно неуважение к мастерству. И еще к вопросу о серьезности: нужно уметь посвятить себя теме, чтобы не просто ввязаться в процесс, а потом судорожно решать, куда же двигаться дальше. Это касается изначальных самоограничений. А они, как выясняется, почти всегда на пользу.

Вика Смирнова. Говоря о серьезности, вы имеете в виду и собственный фильм?

Эмиль Граффман. Хитрый вопрос. Я не хотел *выглядеть* серьезным и не старался сделать серьезный фильм, но пытался *быть* серьезным, снимая его.

Вика Смирнова. Могли бы вы назвать режиссеров, которые повлияли на вас?

Эмиль Граффман. Я бы не говорил о влиянии. Но если бы мне надо было назвать одного режиссера, произнести одно имя, которое первым приходит на ум, — это Чаплин. Кинематограф Чаплина — идеальный пример того, что я называю серьезностью. Недели подготовки, чтобы добиться одного комического мгновения...

КОММЕНТАРИИ

Мы
знаем
о
кино
почти
все.

?

А вы

КИНЕСКОП

НИНА ЦЫРКУН

Реквием по мечте

Знаете ли вы, что Колин Фаррел — тот самый молодой ирландец, который сыграл Александра Македонского в новом эпическом блокбастере Оливера Стоуна, — потому стал киноактером, что в подростковом возрасте страдал бессонницей? Чтобы скоротать томительные ночи, Колин пристрастился смотреть телевизор и, к своему великому удивлению, узнал, что в мире есть не только «Звездные войны», как они с ребятами считали, но еще и старые цветные и черно-белые фильмы, английские и американские, которые увлекли его до чрезвычайности. Более того, ирландский подросток попутно вполне овладел американским английским, на котором научился говорить не хуже Джона Уэйна. И когда решился передать свою демокассету Джоэлу Шумахеру, был утвержден на главную роль в фильме «Страна тигров», а потом и вообще стал играть американских героев — солдат и культовых фольклорных персонажей фронтира.

Я с английским телевидением и его нормами почти не знакома, и случай Фаррела меня удивил. Я-то по наивности полагала, что британцы с большим уважением относятся к искусству кино и не стараются запихнуть хорошие фильмы куда подальше. Я думала, что они не глупее американцев, потому что обожаю американский канал AMC («Американская киноклассика»), который показывает старое кино двадцать четыре часа в сутки, причем без рекламы. И это не кабельное телевидение, а бесплатный общенациональный канал. Может быть, поэтому американцы в массе своей не желают смотреть никакое иностранное кино, у них, во-первых, с молоком матери воспитана любовь и привычка к родному, а во-вторых, этого родного им смотреть не пересмотреть; запасы американского кино воистину неистощимы, а на AMC, кстати, показывают еще и телесериалы 50-х годов — никому почему-то в голову не пришло их уничтожить...

Запасы наших старых телевизионных фильмов и телеспектаклей не столь внушительны, а то, что сохранилось, конечно, показывают, да и наше старое кино опережает по рейтингам американские хиты, но в последнее время полюбили ставить его на позиции для тех, кто ну очень рано встает (за это им бог и подает), к примеру в 5.50 утра. И чтобы не так заметна была дискриминация, что ли, — симметричный ответ Чемберлену: хорошее зарубежное кино задвигают на после полуночи.

Кто может мне объяснить, почему, скажем, приступить к просмотру «Разума и чувств» Эммы Томпсон и Ана (Энга) Ли можно не раньше двух часов ночи? Какие тут противопоказания? Тут что — порнография, насилие или несусветная заумь? Любая домохозяйка смогла бы посмотреть его без всякого ущерба для настроения, чисто как «мыльную оперу». Любой школьник-подросток мог бы посмотреть для общего развития и с большой приятностью. Почему дивной красоты мистический триллер «Видок» с Жераром Депардье

можно увидеть не раньше, чем в 1.25, а «Мыс страха» Мартина Скорсезе с Робертом Де Ниро и Джессикой Лэнг — в 0.40, одновременно с «цветной» трилогией Кшиштофа Кесьлёвского и «Фотоувеличением» Микеланджело Антониони? Добро бы, их уже прокрутили раза по три в прайм-тайм и они смертельно отечественному зрителю надоели. Так нет же. Схима эта накладывается на любителя кино ни за что ни про что, и чтобы дорваться до хорошего кино, ему надо мало что настроиться на бессонную ночь и проститься с производительностью труда на следующий день, но сперва еще и одолеть искушение пустотой, умопомрачение бессмысленности, то есть претерпеть за вечер два-три поточных отечественных сериала (оговорюсь — случаются и неплохие, хотя и редко, но не о том речь), одну-другую игру или среднего (а то ниже среднего) уровня боевик (не важно, отечественного или импортного розлива), который вновь и вновь ставится на выгодную позицию. И поди узнай, понравились ли зрителю «Разум и чувства», коли в это время и мониторинг-то не ведется. Ей-богу, создается впечатление, что программированием на ТВ занимаются у нас враги народа, которым просто необходимо истребить в человечестве истинные представления о прекрасном. Желала бы я, чтобы в сетке, где указано: «Старые ворчуны разбушевались». Комедия с Джеком Леммоном и Уолтером Маттау. 1.55» — или: «Повар, вор, его жена и ее любовник». 0.30», еще бы значилось: «Время показа определил такой-то». Конечно, я не такая уж непроходимая дура, чтобы не догадываться, какие причины заставляют людей вполне образованных так измываться над чувствами истинно любящих, но ведь есть же понятие разумного компромисса...

При старом режиме была система верстки, когда на первые полосы ставили нечто «нужное». Нужное, разумеется, не читателю или зрителю, а системе. Ну там, последний доклад на партконференции или еще что-нибудь в этом роде. А все, что поинтереснее, ставили подальше, старались даже, чтобы оно выглядело понезаметнее. Какой же силой самовозрождения обладает система! Наполнение ее, конечно, меняется, но стратегия — никогда.

Возвращаясь к нашим баранам: создается впечатление предумышленной маргинализации, вымывания из общедоступного обихода лучшего массива мирового кино и замена его нелучшей частью. Говоря на языке Бодрийара, замена «объектов» «шлаком» и «хламом», белыми, пустыми знаками, заявляющими антипафосность и антирепрезентативность в социальном, религиозном и художественном плане. Результаты сказываются стремительно; вот слышу недавно, как на одном из общенациональных каналов девичий голос перечисляет знаменательные даты — сегодня, мол, родился тот-то и тот-то. Доходит дело до Федерико Феллини. «Великий режиссер, — стрекочет юный голосок, — тот самый, который поставил знаменитый фильм «Восемь с половиной недель». Ладно бы юное создание прострекотало это в прямом эфире — мало ли что бывает, ну оговорилась девушка. Но сюжет был дан в записи, следовательно, его перед эфиром просматривали, и никто не заметил ошибки. Да если и потом заметил, так что с того, теперь за такие штуки никого не наказывают.

Однако, размышляя над этой изуверской политикой составления сетки вещания, я вдруг подумала, что труженики ТВ — люди, чрезвычайно интенсивно работающие, и на этой многотрудной стезе они невольно обзаводятся неврозами. Страдающим же неврозами свойственно использовать искусство (как и спорт, кстати), превратно. Для больного неврозом искусство — лишь возможность убежать от себя, способ самоопьянения. Ну, к примеру, как, устав до изнеможения, мы хватаемся не за «Войну и мир», а за детектив. Понятное, в сущности, желание. Причем этот рецепт самолечения учитывает сопутствующее этому состоянию тревожное ожидание, а потому включает в состав лекарства нечто захватывающее. Чем сильнее невроз, тем острее требуется ощущение, так что лучше всего подходят истории про всяческие несчастья, ужасы и смерть. Так что, да здравствует боевик! Но нервная встряска порождает жажду еще более сильных ощущений, поэтому доза должна постоянно увеличиваться. Добрые люди на ТВ переносят свои неврозы и на нас, считая нас тоже такими же не очень здоровыми, и ласково увеличивают дозу дурмана. Надо быть очень здоровым человеком, чтобы

лопать все это в надежде получить вкусную и здоровую пищу. Наедаться приходится даже не на ночь — ближе к утру. Гуманно.

Опять же, этим гуманным господам с ТВ, занятым напряженным трудом на общественное благо, некогда подумать о себе в течение целого рабочего дня, который длится у многих из них за полночь. И потом они мучаются бессонницей и глотают снотворное. Но, как заметил Виктор Франкл, такие сверхактивные люди, засыпая, тем не менее отдают свою дань патогенным эффектам вытеснения — вытеснения «экзистенциальных фактов» жизни. Франкл назвал этот феномен «ноогенной бессонницей». Они засыпают, видят свои экзистенциальные сны и предоставляют наконец и нам возможность насладиться плодами этой «ноогенной бессонницы» в общении с искусством.

Надо сказать, этот ночной мир прекрасен и упорядочен. В обществе Питера Гринуэя, Эммы Томпсон и Микеланджело Антониони, лихорадочно переключая каналы, чтобы максимально урвать свое, мы тешим свою экзистенцию. Приятно сознавать, что ты не один такой чайник, бросающий свой заслуженный сон в котел «ноогенной бессонницы». И у тебя даже есть поводырь, который поможет расставить все по своим местам. Включите телевизор в третьем часу ночи, и вы побываете, к примеру, на Венецианском кинофестивале, попадете в дивную компанию. С вами будут говорить Майк Ли, Хавьер Бардем, Спайк Ли, Тодд Солондц, Эллен Баркин, Алехандро Аменабар, Джонатан Демме — они, представители артхауса и мейнстрима, американцы и европейцы, актеры и режиссеры разных поколений, исповедующие разные художественные принципы и идеологические постулаты, вот так вместе ни за что бы и нигде не собрались, но их привел к вам в гости знаток своего дела, неутомимый энтузиаст и тонкий лирик Петр Шепотинник. Это он навел на них свой «Кинескоп» и заставил поделиться с вами умными мыслями и тайными чувствами. Это он собрал их на наш ночной пир, да многие из них и сами напросились, потому что известность Шепотинника перешла границы России. Кстати, в Европе вы можете увидеть его передачи в самый прайм-тайм — почему-то вещающий на заграницу канал «Россия» гораздо благосклоннее к нам, когда мы покидаем ландшафт родных осин. Или же просто уважительнее, без презумпции дебильности относится к иностранцам, владеющим русским языком, к эмигрантам, бывшим нашим людям. А со своими что ж церемониться?.. Впрочем, не знаю, как будет дальше. Судьба «Кинескопа» под вопросом...

А мы-то губы раскатали. Думали, и дальше можно будет вот так же запросто насладиться беседой с Отаром Иоселиани или Антониной Шурановой (увы, покойной), или Сергеем Маковецким, или Вячеславом Тихоновым, или Ниной Меньшиковой. Беседой не про то, что они предпочитают на завтрак и в каких бутиках отовариваются, а про кино и про жизнь. Мы думали, что и дальше можем вот так же поддаваться магии Шепотинника, складывающего каждый выпуск «Кинескопа» как настоящее произведение искусства, как 45-минутный фильм, где каждый монтажный стык, каждая музыкальная фраза осмысленны и значимы. Впрочем, может, в этом-то все и дело? Как говорится, не слишком ли мы для вас интеллектуальны? Хотя этот аргумент трудно принять. Нужды нет, что Шепотинник интеллектуал, интеллект его, как бы это сказать... щадящий. Никакой псевдоучености и академической сухости он на дух не выносит, он, как я уже сказала, лирик до мозга костей, даром что умен и кино знает, как никто (правда, как никто — старое и новейшее, наше и американское, корейское, китайское, английское, французское... — и, как фокусник, тасует имена и названия, никогда ничего не путая, просто позавидуешь); так что смотреть «Кинескоп» не более напряжно, чем читать детектив, только при этом начинаешь еще и себя уважать. Потому что фокусник-то фокусник, но играет он не именами и названиями, а смыслами. И что же, неужто смыслу нет места в пустоте эфира? Неужто гуманным людям на ТВ не хочется, как сказал в «Кинескопе» Отар Иоселиани, «оставить будущим поколениям (если они будут) сообщение о том, что мы думали или как мы думали, когда мы жили».

Кстати, про Колина Фаррела. Он, безусловно, талантлив и успешен, и дай ему бог, но личность он явно невротичная. Ночные бдения даром не проходят. Хотя, конечно, пусть уж лучше ночной эфир струит свежий ветер добротного искусства, чем вообще никакой.

К А Р Т И Н Ы М И Р А

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Главный разум

Разговор о почве, начатый Достоевским и Аполлоном Григорьевым и продолжающийся поныне (такие затянувшиеся разговоры, ставшие структурой и традицией, называют теперь «дискурс»), коренился в сознании Достоевского, в его споре с самим собой, с тем поворотом его ума, который вышел наружу в «Записках из подполья» и в «Сне смешного человека». «Я развратил их всех», — говорит устами смешного человека рассудок, вторгаясь в те области, которые душа объявила запретными, но не может надежно защитить. Рассудок пытается силой овладеть тайной целого, отдающегося только любви, как в словах из письма к Фонвизиной 1854 года: «Я предпочел бы оставаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа». Логика мучает Достоевского, продолжая пытку, которой подвергались мистики с первых веков после Р.Х. и на которую Тертуллиан ответил яростным «...absurdum est».

Рационализм, вошедший в плоть и кровь европейского Просвещения, мучает Достоевского, и он ищет противовеса в «почве». Но что такое «почва»? Это вера народа, еще не тронутого Просвещением. Таков первый, ближайший смысл. Это вера во все, чему учит православная церковь, не подменившая схоластикой святоотеческие парадоксы. Но что будет, если весь народ просветится? Этот вопрос задается в черновиках к «Бесам», и Достоевский отвечает себе, что тогда вся риторика почвенничества сводится к нулю. А затем оставляет все рассуждение в черновом тексте, не выносит на суд публики. Почему?

Я думаю, что Достоевский не знал нужного ответа на логическом уровне, не знал в форме, которая годилась для журнальной полемики. Но в глубине души он находил ответ — и не решался высказать его, боялся «унизить идею», а может быть, недостаточно верил в нее, не во все минуты верил... Надо обладать очень большим мужеством, чтобы рассказывать открыто, всенародно о своем переживании присутствия Христа, как Антоний Блум, и спокойно прибавить: можете считать это галлюцинацией. Ответ Достоевского оставался тайной его черновиков: «Совесть — действие Бога в человеческой душе». Логику Раскольникова опровергает Соня — мимо логики — с помощью незримого действия Бога.

Искусство Достоевского опирается именно на эту, внутреннюю почву, на ту глубину, о которой впоследствии сказал Антоний Блум: «Каждый грех есть прежде всего потеря контакта с собственной глубиной» (глубиной сердца, намного большей, чем уровень глубинной психологии: той глубиной, где исчезает эго и остаются только любовь и скорбь). Искусство Достоев-

ского не доказывает, а заражает верой в реальность глубинного, оно не опровергает великие идеи, ведущие к великим преступлениям, а просто погружает их в глубь, и они исчезают в ней, плавятся в жаре сердца.

Но что делать с почвой в первом смысле слова, с превосходством народа, с народной верой? В яростной полемике Шатова Бог и народ сливаются, и у каждого народа оказывается свой бог. Но это не Бог Авраама, Исаака и Иакова, а нечто колеблющееся между языческим кумиром и абстрактным принципом; а принцип почвы тоже вел к преступлениям. Например, лозунг «Blut und Boden», кровь и почва, в Германии. Любая идея, ставшая обязательной, ведущей, единственной, способна погубить культуру. Эта мысль, высказанная Музилем во время второй мировой войны, до сих пор, к сожалению, не устарела. Любая идея, вырвавшаяся из гомеостазиса культуры, из великого равновесия целого, становится раковой опухолью и ведет организм к смерти, если не иссечь пораженную ткань.

Поэтому Антоний Блум, выступая в Париже в 1974 году, звал христиан не следовать никаким принципам, в том числе богословским, а искать Божий след (так он выражался) и идти по Божьему следу (русский перевод выступления владыки Антония — в «Континенте», 1996, № 89). Поэтому Василий Гроссман, не читавший Антония (как и Антоний не мог тогда прочесть «Жизнь и судьбу»), ведет очень сходный разговор в «Записке Иконникова»: нет счета преступлениям, совершенным во имя идеи добра, всеобщего блага, счастья человечества, счастья народа, истинной веры, иконопочитания и т.п. Никакие изверги, садисты, преступники всех видов не сотворили столько зла; и спасает Иконникова от отчаяния только то, что он называет дурьей добротой (по большей части женской), очень близкой к доброте Сони Мармеладовой. То есть обращение к действию Бога в человеческой душе. То есть к чувству Божьего следа. Не запутанного никакими идеями — или внезапно освободившегося от их власти (как Раскольникова освобождал луч заходящего солнца).

С чего начинали ранние христиане? На что они опирались? На народ? Но народы были убеждены, что христиане похищали римского младенца, закалывали его, а затем пожирали сырым и предавались свальному греху. Иначе зачем они устраивают свои радения тайно, в катакомбах? Апологет II века, автор диалога «Октавий», добросовестно пересказывает кровавый навет, в который верили народы, и затем решительно противопоставляет свою веру всенародному изуверству. Авторитет народов для него ничто. «Для христианина всякое отечество — чужбина и всякая чужбина — отечество», — пишет апологет, и это общий дух раннего христианства. Его опора — живая передача интенсивного религиозного опыта, доверие одному против всех и против самого разума древней цивилизации.

На что опирался Антоний Блум, оказавшийся в Англии? Несколько десятков эмигрантов, остававшихся там, ждали опоры от него самого. И они получали в нем эту опору. Обаяние живой «встречи», которую Антоний исповедовал, стало магнитом, вокруг которого собралась целая епархия, состоявшая главным образом из англичан.

На что опирался князь Мышкин в Швейцарии? На водопад, помогавший ему бороться со своей болезнью, на упорство созерцания, а выздоровев — на швейцарских детей. Где он погиб? В России, которую вымечтал себе и которая буквально разорвала его на части (если не физически, то психически). Почему же во все переломные эпохи постсталинской России театр и кино обращаются к князю Мышкину? Что они в нем ищут после свержения кумира на XX съезде и после провала перестройки? Почему так звучали в устах Смоктуновского слова Мышкина: «Добра ли она»? Почему в нем ищут эталон добра среди нравственного хаоса?

Недавний сериал сделан наскоро, удались только сцены, где сценарий списан со страниц романа. Дальше первой части Пырьев когда-то не пошел, почувствовал трудность и отступил, а современные постановщики пошли и потеряли Мышкина в суете, отодвинули его в тень генерала, ук-

равшего бумажник, в тень Лизаветы Прокофьевны и т.п. Но я не буду разбирать неудачи; их можно извинить трудностью текста и превратностями киноиндустрии. Достоевский был болен, в период работы над романом перенес тяжелый припадок, многое забыл, многое с трудом вспомнил. Целостная экранизация «Идиота» — задача нелегкая, она требует долгих предварительных размышлений, долгого выявления мышкинского в Мышкине, когда он оказывается на втором месте или почти что у позорного столба. В таких случаях надо бы вспомнить Халила Джибрана: «...И побежденный он знал, что он победитель», дать хоть тень этой внутренней победы. Иными словами, надо было долго и серьезно думать, почему неудачник оказался нужен культуре? Почему он оказался победителем в сердцах читателей?

Нетрудно доказать, что Мышкин, попав из швейцарского одиночества в столичную суету, запутался и погиб, ничего доброго не выполнив. Религиозные филологи это прекрасно сделали и осудили неудачу Достоевского, который сам как будто ее исправил в Алеше Карамазове. Но почему неудача захватывает сердца больше удачи? Я не оспариваю, что Алеша Карамазов — удача. Именно эстетическая победа неудачи над удачей — моя проблема. Когда-то я посвятил целое эссе философии неудачи, но не буду его повторять и не буду ссылаться на Екатерину Федоровну Колышкину, в замужестве баронессу де Гук, а потом Дохерти, писавшую, что и Христос, с обыденной точки зрения, неудачник. Чего он добился — креста? Куда он привел учеников — на крест?

Я думаю, что в нашу запутанную эпоху одна только духовная нищета, не зная ничего, знает главное, знает смысл целого. И это объясняет, может быть, почему тени духовно нищих, подвергшихся преследованию на своей родине, нашли политическое убежище в Голливуде. Почему Джон Кофи, чернокожий чудотворец из фильма «Зеленая миля», говорит слова, которые мог бы сказать Мышкин: «Я многое знаю... хотя я ничего не знаю». И откуда это сходство чудесной проницательности Кофи и Мышкина при незнании элементарных фактов жизни?

Оставаясь в рамках реалистической картины мира, можно сказать, что раскованность глубинных слоев мозга может быть следствием заторможенности других, более поверхностных, активных в логической работе мысли, анализирующей и связывающей атомарные факты. Больной мозг может быть обращен к целостности мира именно потому, что он не замечает частностей, проходит мимо них и не запутывается в них. А дальше начинается художественная гипербола. Художник гиперболизирует возможности мудрого безумца до порога сказки (у Достоевского) или пересекая этот порог (в американском кино).

Правда, Мышкин стоит несколько особняком. В месяцы своего просветления он заставляет устыдиться собеседников, считающих его идиотом. Аглая правильно говорит, что ум его — «главный ум», в противоположность уму статистически среднего человека, нацеленного на овладение частностями. Но, в конце концов, это только проблеск. Слишком крутой перевес «главного ума» делает человека неустойчивым, уязвимым, не приспособленным к жизни на поверхности бытия, не способным вынести ее удары. Поэтому равновесие Мышкина в первых главах, когда он, с обыденной точки зрения, странен, но не безумен, очень неустойчиво, может в любой момент обрушиться в припадке и в конце концов рушится вовсе.

Чем больше мы анализируем целое, тем дальше мы от него уходим. Целостность Бога, личности, поэтического образа открывается только сознанию, совершенно освободившемуся от эго и его рассуждений. Знамение времени — популярность Энтони де Мелло, писавшего, что философия — это болезнь, от которой излечивает просветление, и тогда языком истины становятся притчи и молчание. Исходные тексты, на которые опираются великие цивилизации, метафоричны и требуют разъяснения. Но с каждым шагом разъяснения мы что-то теряем, и высшим источником истины оста-

ются самые простые: гимны Ригведы, притчи Евангелия. Заканчивая анализ «Короля Лира», мой учитель, Леонид Ефимович Пинский, сказал мне: «Единственным адекватным суждением о «Короле Лире» остается «Король Лир» Шекспира».

Из всех способов толкования загадочных текстов, в которых как-то запечатлен внутренний стержень личности, внутренний стрежень культуры, лучший способ — старомодное вчувствование и сопереживание (Einfulung und Nacherleben), субъективность, доведенная до бердяевской транссубъективности, или — используя язык Востока — до выхода за двойственность субъекта и объекта и всякой двойственности. На этом пути толкования можно раскрывать метафоры, не разрушая их. И все же образы, подводящие к почве, которая внутри нас, тем ближе к ней, чем меньше они отягощены разъяснениями. И Мышкин ближе к ней, чем Алеша, в создании которого чувствуются некоторые богословские предпосылки. И творчество Достоевского, в его первозданной близости к хаосу, к структуре вихря, грозящего опрокинуть читателя, дает один из самых мощных толчков к восстановлению нашей внутренней почвы, нашего внутреннего стержня, не успевшего окрепнуть в детстве и сломленного в школьные годы. Этот импульс мощнее, чем все попытки разъяснить Достоевского. При всей необходимости подобных попыток.

Если рассматривать князя Мышкина или Джона Кофи как существ из плоти и крови, то они нежизнеспособны. Мышкин слишком хрупок, и относительное равновесие, которого он достиг, — только просвет между безумием и безумием. Джон Кофи устает от своей сверхпроницательности, устает смотреть в глаза уродству жизни и не хочет спастись от смерти. Но культуре нужны их образы, так же как нужен Дон Кихот влюбленный в свою Дульсинею. Культуре, зашедшей в духовный тупик, нужны противовесы, нужны гиперболы главного ума, торжествующего над здравым смыслом. Нужны — чтобы точно действующий разум не стал убийцей культуры.

В К Л А Д В К У Л Ь Т У Р У

СЕМЕН ЭКШТУТ

«Ох! кабы у меня было 100 000!»

16 февраля 1825 года в Петербурге вышла в свет книжная новинка — первая глава романа в стихах «Евгений Онегин». Напечатанная изрядным для своего времени тиражом 2400 экземпляров (два обычных книжных завода!), эта тоненькая восьмидесятичетырехстраничная книжечка продавалась сравнительно дорого: «начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено», стоило пять рублей. В этом издании непосредственно после прозаического авторского предисловия следовал «Разговор книгопродавца с поэтом» — поэтический пролог нового романа. Пушкин устами книгопродавца сформулировал одну из самых существенных истин своего времени:

Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

С тех пор как эти строчки были впервые напечатаны, их тысячи раз цитировали и они давно уже успели стать банальными, поэтому сейчас трудно представить себе ту *остроту непосредственного восприятия*, которую ощутили первые читатели пушкинского романа. Они узнали, что ремесло стихотворца может быть делом выгодным, а в России всегда была высока степень доверия к любому печатному слову. Автор «Евгения Онегина» публично признался в том, что он не гнушается брать деньги за плоды своего вдохновения. Это было пушкинское кредо («за деньги, за деньги, за деньги — таков я в наготе моего цинизма»). Доселе никто из русских поэтов не позволял себе подобных публичных признаний, да и сам Пушкин лишь годом ранее обсуждал эту проблему только в дружеской переписке. Еще 8 марта 1824 года он писал из Одессы князю Вяземскому, благодаря хлопотам которого получил 3000 рублей за свою поэму «Бахчисарайский фонтан»: «Начинаю почитать наших книгопродавцев и думать, что ремесло наше право не хуже другого. [...] Благо я не принадлежу к нашим писателям 18-го века: я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола». В этот же самый день в Петербурге в официальной газете военного ведомства «Русский Инвалид» было помещено сообщение о пушкинской поэме: «Московские книгопродавцы купили новую поэму: «Бакчисарайский фонтан», сочинение А.С.Пушкина, за 3000 руб. Итак, за каждый стих заплачено по пяти

рублей!»[1] 9 марта 1824 года князь Вяземский с гордостью написал литератору и будущему декабристу А.А.Бестужеву: «Каково продал я «Фонтан»! За три тысячи рублей 1200 экземпляров на год, и все издержки печатания мне заплачены». *Так событие индивидуальной авторской биографии приобрело общенациональное звучание и стало фактом истории русской культуры.* Возникла новая реальность — реальность не только экономическая, но и культурная. Она воспринималась как несомненное благо, приближающее Россию к просвещенным странам. «Какова Русь, да она в самом деле в Европе — а я думал, что это ошибка географов».

Очевидные нравственные издержки, сопряженные с новой реальностью, сказались спустя несколько лет. «Я всякий раз чувствую жестокое угрызение совести, — сказал однажды Пушкин в откровенном разговоре с С.Е.Раичем, плохим поэтом, но восторженным почитателем поэзии, — когда вспоминаю, что я, может быть, первый из русских начал *торговать* поэзией. Я, конечно, выгодно продал свой *Бахчисарайский Фонтан* и *Евгения Онегина*; но к чему это поведет нашу поэзию, а может быть, и всю нашу литературу? Уж, конечно, не к добру. Признаюсь, я завидую Державину, Дмитриеву, Карамзину: они бескорыстно и безукоризненно для совести подвизались на благородном своем поприще, на поприще словесности, а я?»

В середине 30-х годов XIX века прервалась тесная до того момента связь между исторической прозой и художественной литературой. Однако сама читающая публика осознала это не сразу и еще некоторое время продолжала по инерции ожидать от сугубо научных трудов занимательности романов. «Мих[аил] Орл[ов] в письме к Вяз[емскому] пенял Карамз[ину], зачем в начале Истории не поместил он *какой-нибудь блестящей гипотезы о происхождении славян*, т.е. требовал романа в истории — ново и смело!»[2] Предшествующая литературная традиция и сама личность историографа способствовали укоренению подобных ожиданий. Если у «Бедной Лизы» и первых томов «Истории государства Российского» был не только один автор, но и практически один и тот же круг читателей, то «Капитанскую дочку» Пушкина прочли несравнимо большее число людей, чем его же «Историю Пугачевского бунта». Читатели отдали предпочтение исторической повести, а не образцовой научной монографии, снабженной обстоятельными примечаниями и обширными документальными приложениями. Об этом феномене и пойдет речь ниже.

Тираж двухтомной «Истории Пугачевского бунта», поступившей в продажу 28 декабря 1834 года, составил 3000 экземпляров. Именно таким тиражом было напечатано в январе 1818 года первое издание «Истории государства Российского», распроданное в течение одного месяца. «Карамзин первый у нас показал пример больших оборотов в торговле литературной»[3]. Это в несколько раз превышало обычный тираж исторического сочинения. «Исторические исследования в те годы выходили тиражом от 300 до 1200 экземпляров, обычный же тираж составлял около 600 экземпляров. Чаще всего и такие тиражи расходились далеко не полностью...»[4] Однако привыкший к высоким литературным гонорарам Пушкин ориентировался на своего предшественника и надеялся, что и его историческое сочинение

---

[1] Цит. по: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А.С.Пушкина: 1799—1826. Л., 1991, с. 398. Фактически, с учетом накладных расходов и оплаты труда посредников, каждый пушкинский стих обошелся издателю гораздо дороже (8 рублей). Автор «Русского Инвалида» расценил высокий гонорар Пушкина как отрадное явление отечественной культуры и сделал вывод: «Доказательство, что не в одной Англии и не одни англичане щедрою рукою платят за изящные произведения поэзии» (Смирнов-Сокольский Н.П. «Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина...». М., 1962).

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1996, т. 12, с. 306.

[3] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1997, т. 16, с. 11.

[4] Афиани В. Ю., Козлов В. П. От замысла к изданию «Истории государства Российского». — В изд.: Карамзин Н.М. История государства Российского. В 12-ти т. М. 1989, т. 1, с. 536.

будет иметь коммерческий успех. «Ох! кабы у меня было 100 000! как бы я все это уладил; да Пуг[ачев], мой оброчный мужичок, и половины того мне не принесет, да и то мы с тобою как раз промотаем; не так ли?»[5] (Нельзя исключать и сознательную ориентацию Пушкина на европейскую культуру, где рукопись давно уже стала товаром, причем товаром выгодным. Когда публикация богато иллюстрированной и прекрасно изданной «Энциклопедии» Дидро и Даламбера была завершена, книгоиздатели получили два с половиной миллиона франков чистой прибыли: читателей не смутила исключительно высокая цена многотомного издания. О масштабах этого предприятия Вольтер, знавший толк в коммерческих делах, писал: «Тем, кто интересуется вопросами прибыли, ясно, что никакая торговля с обеими Индиями не давала ничего подобного. Издатели заработали 500 процентов — такого еще не случалось за два века ни в одной отрасли торговли»[6]). Казалось, что расчеты автора блестяще подтвердятся.

Читающая публика охотно покупала книжную новинку, и в течение первого месяца пушкинская книга продавалась хорошо. «История Пугачевского бунта» была напечатана в одной из лучших петербургских типографий II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, напечатана на такой же бумаге и в таком же формате, как и «Свод Законов». Все это было сделано по воле автора, всегда придававшего большое значение внешнему виду своих книг. Типографией руководил М.Л.Яковлев, лицейский товарищ Пушкина, который и помог ему в выборе бумаги, шрифта и чтении корректур. В эти годы исторические сочинения, как правило, не имели иллюстраций: их изготовление было сопряжено с большими техническими трудностями и немалыми издержками. «История Пугачевского бунта» была приятным исключением. Желая дать читателям зримое представление об эпохе, Пушкин приложил к своей книге иллюстрации: гравированный портрет Пугачева, карту губерний Оренбургской, Казанской, Нижегородской и Астраханской на складном листе, лист с изображением печати Пугачева и четыре листа с факсимильным воспроизведением почерка Пугачева и подписей исторических личностей. Однако никто из современников не обратил на это ни малейшего внимания.

Что же ожидали читатели от книги? На этот вопрос ответил один из первых рецензентов: «Многие надеялись и были в том уверены, что знаменитый наш поэт... подарит нас картиною ужасною, от которой, как от взгляда пугачевского, не одна дама упадет в обморок». Комизм ситуации заключался в том, что дамских обмороков жаждал и глашатаем общего мнения стал профессиональный военный историк, генерал-майор В.Б.Броневский, опубликовавший свою рецензию через несколько дней после выхода из печати пушкинского сочинения. С присущей военному человеку четкостью он сформулировал читательские ожидания: «Нам казалось, что исторический отрывок, написанный слогом возвышенным, живым, пером пламенным, поэтическим, не потеряет своего внутреннего достоинства...» Пушкин же, по мнению рецензента, обманул ожидания читателей: «В Истории Пугачевского бунта действительно все так холодно и сухо, что тщетно будет искать в нем труда знаменитого нашего поэта». Генерал объяснил причину грядущей неудачи пушкинского коммерческого проекта.

Пушкин зафиксировал это обстоятельство в дневнике: «В публике очень бранят моего Пугачева, а что хуже — не покупают». Очень скоро и сам

---

[5] А.С.Пушкин — Н.Н.Пушкиной. 15 сентября 1834 года. Болдино. — П у ш к и н А.С. Полн. собр. соч. М., 1996, т. 15, с. 192. В это же время Пушкин со знанием дела написал в одном из своих публицистических произведений: «К тому же с некоторых пор литература стала у нас ремесло выгодное, и публика в состоянии дать более денег, нежели его сиятельство такой-то или его высокопревосходительство такой-то» (П у ш к и н А.С. Полн. собр. соч. М., 1996, т. 11, с. 255). По подсчетам Н.П.Смирнова-Сокольского, гонорары Пушкина за семнадцать лет литературной деятельности составили 255180 рублей, то есть 15000 рублей в год или 1250 рублей в месяц (Смирнов-Сокольский Н.П. «Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина...», с. 333—338).

[6] «Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера». М., 1994, с. 13.

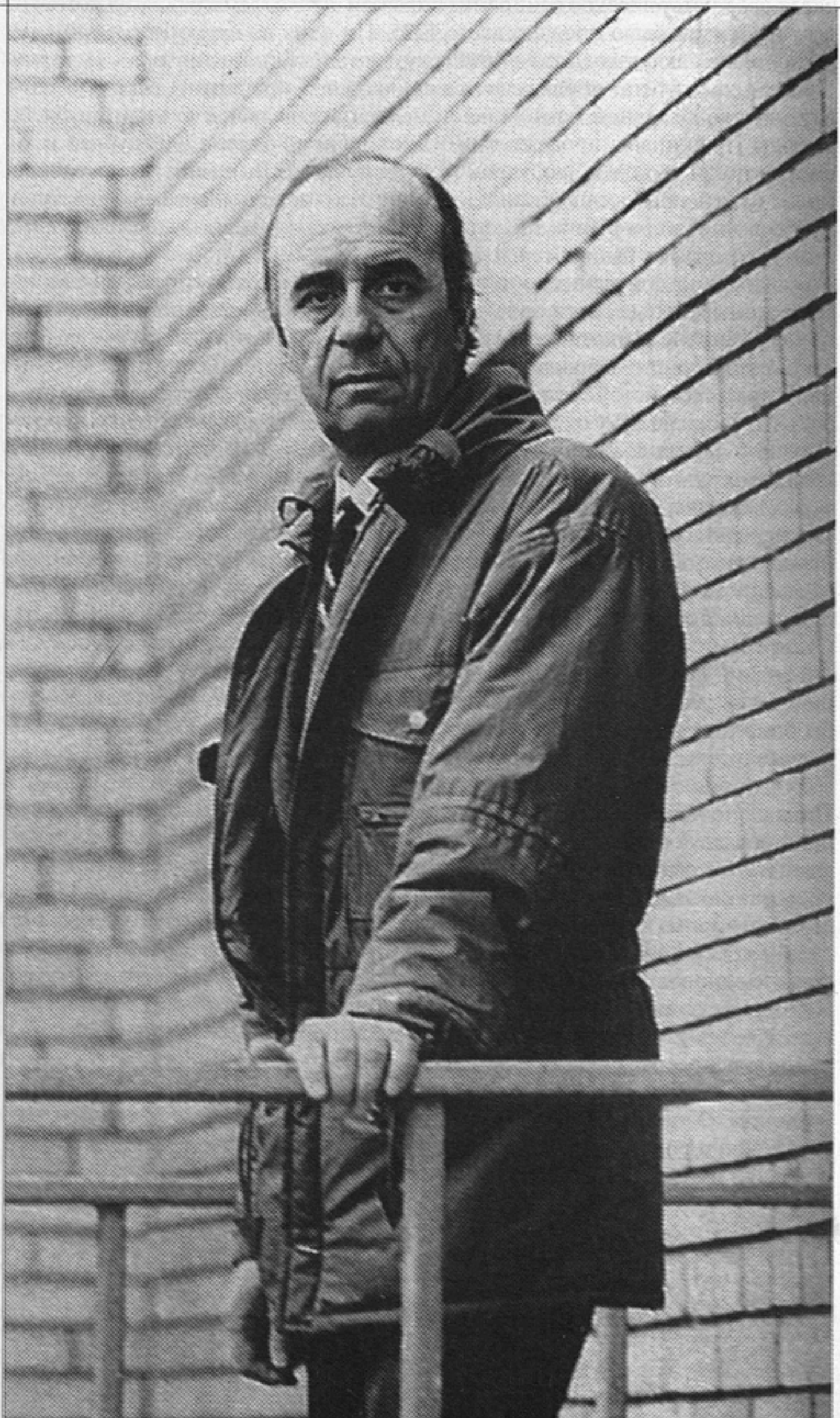
автор осознал причину своей неудачи: «Читатели любят анекдоты, черты местности и пр.; а я все это отбросил в примечания». Пушкин мог себе это позволить. По высочайшему повелению «История Пугачевского бунта» была не только освобождена от обычной цензуры, но и изъята из сферы действия законов книжного рынка. 16 марта 1834 года император Николай I пожаловал автору на печатание книги 20000 рублей «в ссуду на два года без процентов и без вычета в пользу увечных», кроме того, первый завод «Истории» (1200 экземпляров) был напечатан на казенной бумаге. Пушкин напечатал свое историческое сочинение тиражом 3000 экземпляров, из которых при его жизни было продано всего 1225. Ни одна из пушкинских книг не расходилась так плохо. Даже в 1841 году, уже после смерти автора, «История Пугачевского бунта» продавалась со скидкой в 75 процентов, то есть за четверть первоначальной номинальной цены, составлявшей двадцать рублей. Доходы Пушкина от продажи книги составили не более 17000 рублей и не смогли покрыть ссуды, полученной от Николая I. Высочайшее повеление могло изъять процесс печатания пушкинского творения из сферы действия законов книжного рынка, но оно не могло заставить читателей покупать книгу, которая не была им интересна.

Авторы исторических сочинений весьма своеобразно отреагировали на эти законы: ученые стали ориентироваться преимущественно на собратьев по цеху. Впрочем, иного выхода у них не было, ибо книжный рынок не был склонен поглощать в большом количестве сугубо научные книги. В течение полутора веков историческая наука и художественная литература развивались независимо друг от друга. Историки меньше всего заботились о литературной форме своих произведений и абсолютно не учитывали ту эволюцию, которую претерпели за это время как сам роман, ставший *эпосом частной жизни*, так и его литературная форма. А авторы исторических романов нередко сочиняли их вопреки очевидным фактам, абсолютизируя свое право на вымысел. Однако именно они формировали у читателя-неспециалиста представление о прошлом. Именно они не только украшали, но и оживляли это прошлое, позволяя читателю *продлить* настоящее минувшим. Судите сами: если мы знаем что-то об истории, то, как правило, черпаем наши знания из художественной литературы и меньше всего узнаем о минувшем из сугубо научных произведений, написанных специалистами. Какие бы блистательные монографии, посвященные кардиналу Ришелье, ни выходили в свет, в нашем восприятии образ его высокопреосвященства сформирован романом Дюма «Три мушкетера». И с этим ничего не поделаешь. Пока не появится историк, *по таланту* соизмеримый с Дюма, так оно и будет в последующих поколениях. «Вообще странно, что историки и философы истории в течение последних сорока лет почти не уделяли внимания исследованию параллелей между развитием современной историографии, с одной стороны, и развитием литературы, литературной критики, печатного дела — короче, цивилизации — с другой. По-видимому, историк находил не больше оснований подозревать о существовании таких параллелей, чем химик или астроном»[7]. Лишь сравнительно недавно ученые стали интересоваться человеком в кругу семьи и в среде близких, а частная жизнь обыкновенного человека перестала быть исключительным достоянием романистов и обрела статус серьезной научной проблемы, достойной теоретического изучения. Одновременно возникло осознанное стремление части историков ликвидировать «полосу отчуждения» между историей и литературой, историей и искусством.

---

[7] Анкерсмит Ф.Р. Историография и постмодернизм. — В кн.: «Современные методы преподавания новейшей истории». М.,1996, с. 145.

И М Е Н А



Олег Борисов

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Вредный человек

Он никогда не заискивал перед зрителем ни на сцене, ни на экране, не старался нравиться и не играл на понижение. В его душе словно стоял образ подлинной, высшей правды о смысле и назначении искусства, с ним он и сверял себя. Слова о высшей мере и высшей правде редко бывают уместными, если речь идет о таком замусоренном и девальвированном виде творчества, как актерское, но именно они и нужны в разговоре об Олеге Борисове. Он не навевал современникам сладких снов и не звал подражать его героям, как подобию идеала. Борисов был актером антимодельного рода. Таких, похожих, подобных не было до него и пока что не видно после. Огромное, абсолютно одинокое «я», лишенное специфической актерской размытости, пустоты, бесформенности. Отделано, оформлено, ритмически и композиционно выстроено было все творчество Борисова, каждая его роль — но опубликованные после смерти дневники выдают могучий живописный источник трудов артиста. На счастье зрителя актерской работой занялся острый, немелкий, гордый, способный к развитию дух.

Отдадим себе отчет в том, что это редкость, драгоценность. Духовный труд и актерская стезя сочетаются неважно, конфликтно. Духу противна пошлость актерства, артистизму надоедает требовательность духа и его, как правило, резко враждебные отношения с действительностью. Думающий, образованный актер нередко додумывается до полного отвращения к своему занятию, но «казус Борисова» был осложнен еще и выдающейся силой его дарования. Смешно, но судьба этого артиста сложилась бы мощнее и удачнее, будь он чуть менее одарен. Однако Борисов был одарен слишком, чересчур, пугающе. Даже мудрейшего Товстоногова он иной раз смущал, и тот выбирал для опоры то добротного и внутренне спокойного Басилашвили, то умело хладнокровного классика Лебедева. Но уж если в спектакле требовалось, как в баньке, поддать жару — это мог только Борисов...

Хороших, крупных ролей в кино Олег Борисов сыграл немало. И все-таки не отделаться от ощущения, что настоящего полнозвучия в развороте его кинематографической судьбы нет, как была она у Лоренса Оливье или Джона Гилгуда — актеров одного с ним масштаба (а может статься, наш-то мог сбыться и крупнее их, на иных ландшафтах, с другой исторической пищей!). Причиной такого неполнозвучия трудно счесть что-либо, кроме провинциальности советского кинематографа 70—90-х годов. Как и все мы, Борисов был прочно заперт в исторических обстоятельствах своего времени, изолирован от мира. Мелкий сиюминутный пейзаж часто казался нашим сценаристам и режиссерам важным, истинным. Борисов преодолевал и мелкость, и сиюминутность — внутри своего образа, но целиком перетворить картину

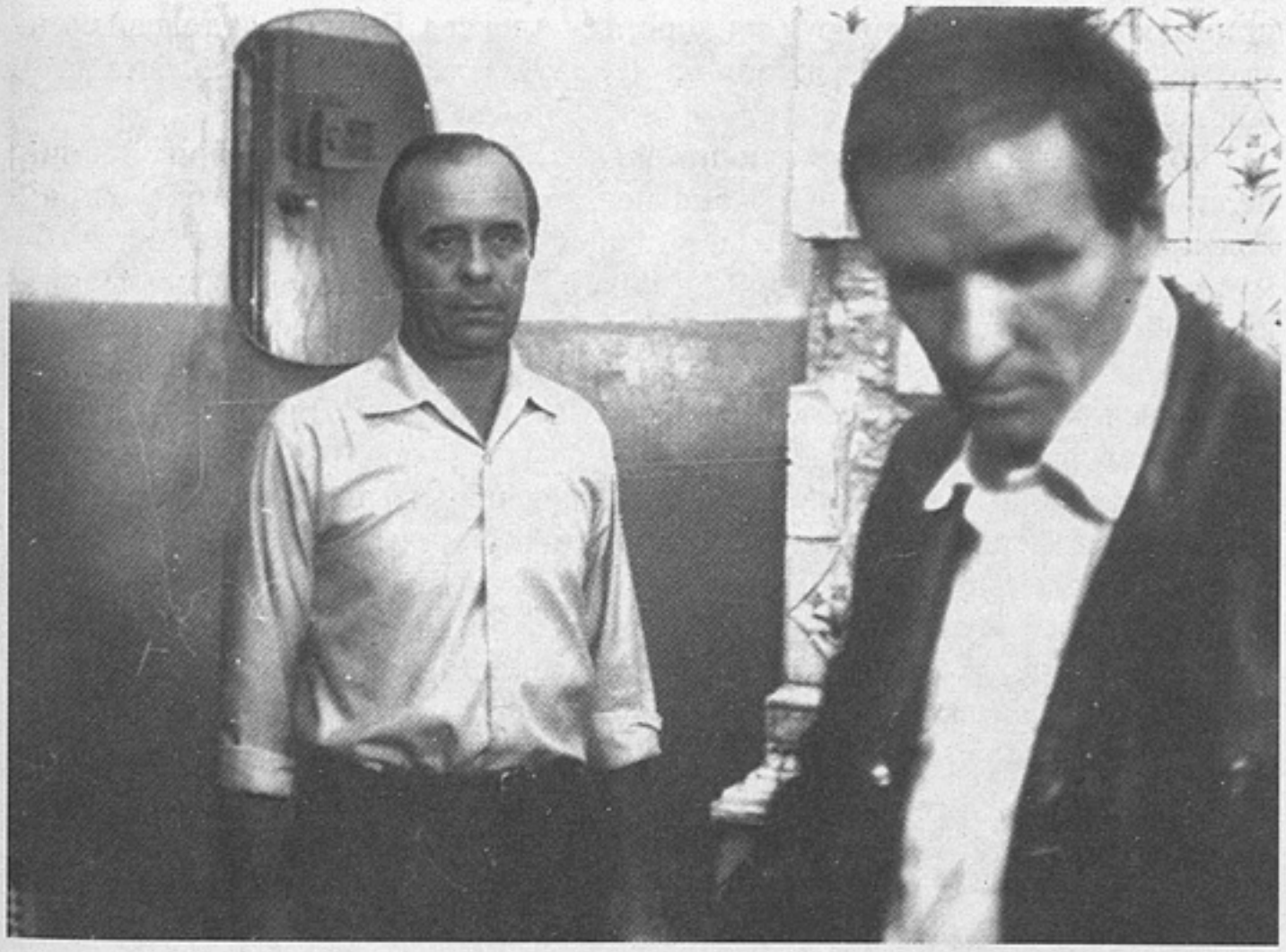
«За двумя зайцами», режиссер Виктор Иванов

не мог. Тем не менее в любых фильмах Олег Борисов был ключевой фигурой: сущность произведения, его нерв, боль, острота, направление мысли проходили через него и мимо пройти не могли. И как же иначе — великого актера (а цену ему знали все в профессиональной среде) не приглашали просто так, для красоты, да и какая в Борисове могла поместиться красота. Это не Павел Кадочников, не Олег Стриженов — ближе, наверное, к Николаю Черкасову, но без самовлюбленной, холодной остраненности этого классического актера. «Уюта — нет. Покоя — нет» — слова Александра Блока подходят всему творчеству Олега Борисова. Он был несоразмерен, он был чрезвычаен, он менял пространство окрест себя: всё оживало, вскипало, обжигало, теряло застывшую вялую форму. Сущностный смысл драмы — потеря равновесия из-за самовольства героя и проживание им собственной истории — обретался в Борисове, видимо, от рождения, так же как ум, темперамент и нервическая сила. Он и начал, как герой (в комедии «За двумя зайцами», 1961), и закончил, как герой («Мне скучно, бес», 1993); прожил, стало

быть, тридцать два года в кинематографе, от 60-х с их оттепельными надеждами — к 90-м, к краху всего советского строя и переделу мира по новым лекалам.

Вот как раз оттепельные надежды, иллюзии, мечты о братстве и улучшении мира — это не к Борисову. А с темой краха, крушения, гибели, борьбы и противостояния — да, это сюда. И с провокациями всех родов, и с воинственностью всех сортов, с насмешками всех видов — сюда, сюда. Здесь — человек, отдельное существование, воинствующая индивидуальность. Нужны воины — нужен Борисов, не нужны воины — отойдите в сторону и не суйте пальцы в огонь...

Изначально диапазон Олега Борисова был довольно обширен, его, остроумного, подвижного, легкого (видевшие актера на сцене согласятся, что он был почти что невесом и бесплотен, как дух или привидение), приглашали играть в комедиях. Эльдар Рязанов снял Борисова в картине «Дайте жалобную книгу» (1964). Передовой журналист, стремившийся революционным путем преобразить советский общепит, добивался полного успеха: в городе открывался новый ресторан смелого, прогрессивного дизайна (о, 60-е! без слез на этот дизайн глядеть невозможно!) и хозяйка его дарила Борисова своей благосклонностью. То была Лариса Голубкина — на момент 64-го это кое-чего стоило. Борисов играл хорошо, и все-таки что-то было не так. Герой не сочетался с пространством — сердился чересчур, язвил слишком, влюблялся понарошку. Казалось, вот-вот Борисов уйдет отсюда в другой фильм, где ему самое место, а не здесь. Его словно что-то раздражало — то ли фальшивый оптимизм ленты, то ли банальная комедийная условность. Он мог бы прекрасно играть в комедиях, конечно. Только не в этих, не в советских, и дело было даже не в режиссуре, а в изначальном сценарном материале. Шекспир, Мольер, Островский ему бы подошли — но случился в его киножизни только Гоголь («Женитьба» Виталия Мельникова, 1977). Черт Иванович Кочкарев, которого играет Борисов, убедительно контрастировал с Дураком Ивановичем Подколесиным (Алексей Петренко), и лихорадочное, безумное существование персонажа вдохновляло артиста (он любил таких героев — буйных, заводных, кипящих), но то Гоголь, это уж Олегу Ивановичу по закону было положено. Я говорю о другом — о потенциальной способности Борисова играть в высокой комедии, которая не сбылась. Могла пойти веточка, но засохла,



«Остановился поезд», режиссер Вадим Абдрашитов

«Проверка на дорогах», режиссер Алексей Герман

не было питания. Так что не раз я слышала, как знатоки, настоящие знатоки, понимающие толк в актерской игре (как бывают знатоки вин или лошадей), восклицали о Борисове: ну да, Товстоногов, БДТ, но помните «За двумя зайцами», вот где была прелесть!

Спорить абсолютно не о чем — действительно, чудный киевский проходимец, игрок, авантюрист, озорник, любимый герой классической украинской комедии в воплощении Борисова был чистейшей прелести чистейший образец. Пожалуй, это первый и последний случай чисто жанровой роли в судьбе актера. Прямо скажем, дальнейшее его творчество мало ассоциировалось с легкокрылой веселостью и комедийной беспечностью. Но по молодости сверкание этого гордого духа еще не ожесточилось в битвах, могло от избытка сил метнуть и светлую, веселую искру. В начале 70-х годов об этом пришлось забыть. «Проверка на дорогах» Алексея Германа и телевизионный фильм «Крах инженера Гарина» явили нам тот образ, что, собственно, и встает пред глазами при словах — Олег Борисов.

Гордая, воинствующая индивидуальность, не согласная на примирение, не способная на компромисс. Конфликтность, положенная от рождения в колыбель, как дар злой феи. Раздор героя с миром не мелок и не на пустом месте возникает — в нем заложен высокий и грозный смысл бытия человека вообще. Действительно, к чему было ломать человеческую комедию, столь убыточную и затратную, если человеку не дано его возлюбленное и Достоевским еще воспетое «самостоятельное хотение»? Для иных персонажей Борисова жизненным девизом было — «не взлюби ближнего, как самого себя». Суд над другими людьми исходил из общего для многих героев артиста высокомерия. И я бы хотела убрать оттенок презрения к этому понятию. Высокомерие — измерение жизни высокой меркой — свойство благородное. Правда, как все благородное, оно склонно к вырождению. Так, в зверский эгоизм и злобно-исступленное отрицание мира выродился благородный гений инженера Гарина. История, рассказанная Алексеем Толстым, жанровая, невероятная, лихая, но Борисов делал своего героя предельно ясным и знакомым. Помилуйте, в каждой советской конторе сидели такие инженеры Гарины, на чьи гениальные изобретения всем было плевать, сидели, ядовито усмехаясь и ожидая своего часа. Самое удивительное, что они его дождались — в эпоху реформ, и Борисов мог сыграть, если бы

дожил, такого «победителя» — хотя бы в картине Павла Лунгина «Олигарх». То, что там пытается сыграть Владимир Машков, — в средствах, может быть, только одного Борисова...

Странный это был актер. Возьмем хотя бы его внешность: обыкновенное ли перед вами лицо или нет? Если брать в статике — что ж, такие случались нередко в толпе совслужащих, и Борисов игрывал инженеров, рабочих, следователей, тянущих лямку повседневности. Но это была мнимая повседневность — будни всех героев Борисова были буднями войны, а не мира. В динамике это лицо оказывалось сверхъестественно выразительным, дьявольски подвижным, гротескным. Оттого он блистательно исполнял роли необыкновенных, даже и не вполне человеческих существ — старого пирата Джона Сильвера («Остров сокровищ»), олицетворенную советскую власть, чёрта Гудионова («Слуга»), хитрюгу композитора Наума Хейфеца («Луна-парк»), царя Иоанна Грозного («Гроза над Русью») и других. Сложнее всего Борисову было с откровенной лирикой, в условиях психологической и сюжетной тишины, привольнее и счастливее — с взрывами страстей после фазы вынужденного их подавления, с насмешкой над окружающими и с горестным вглядыванием-вчувствованием в глубины своей непростой души. Да, есть вещи, которые этот великий актер сыграть бы не смог — к примеру, человеческую элементарность, скудость умственного и нравственного рельефа. Ну не смог бы! Вышел бы очередной волк в овечьей шкуре. Непрост был сам Олег Иванович как частное лицо, а уж его дар и вовсе отчаянно сопротивлялся упрощению и элементарности. Явно тосковал этот дар по высшей степени умственной и душевной сложности — по Шекспиру, по Достоевскому. Борисов сыграл Шекспира и Достоевского на театре, гениально сыграл (принц Гарри в «Короле Генрихе IV» и ростовщик в «Кроткой»), а в кино выпал ему только Версилов (сериал «Подросток» режиссера Е.Ташкова). Кино часто популяризирует достижения артиста в театре, вот и Версилов Борисова в прилежной, но не самобытной, без вложения личного огня экранизации романа Достоевского стал вестью о том, что сделал и что еще мог бы сделать артист в театре. Борисов был хорош, остроумен, ядовит, страстен, но в полную мощь не развернулся. Уж скорее Следователь из пророческой картины «Остановился поезд» В.Абдрашитова по сценарию А.Миндадзе был «из Достоевского» по температуре накаливания и мощи высоких страстей. Абдрашитов, видимо, души не чаял в этом акте-

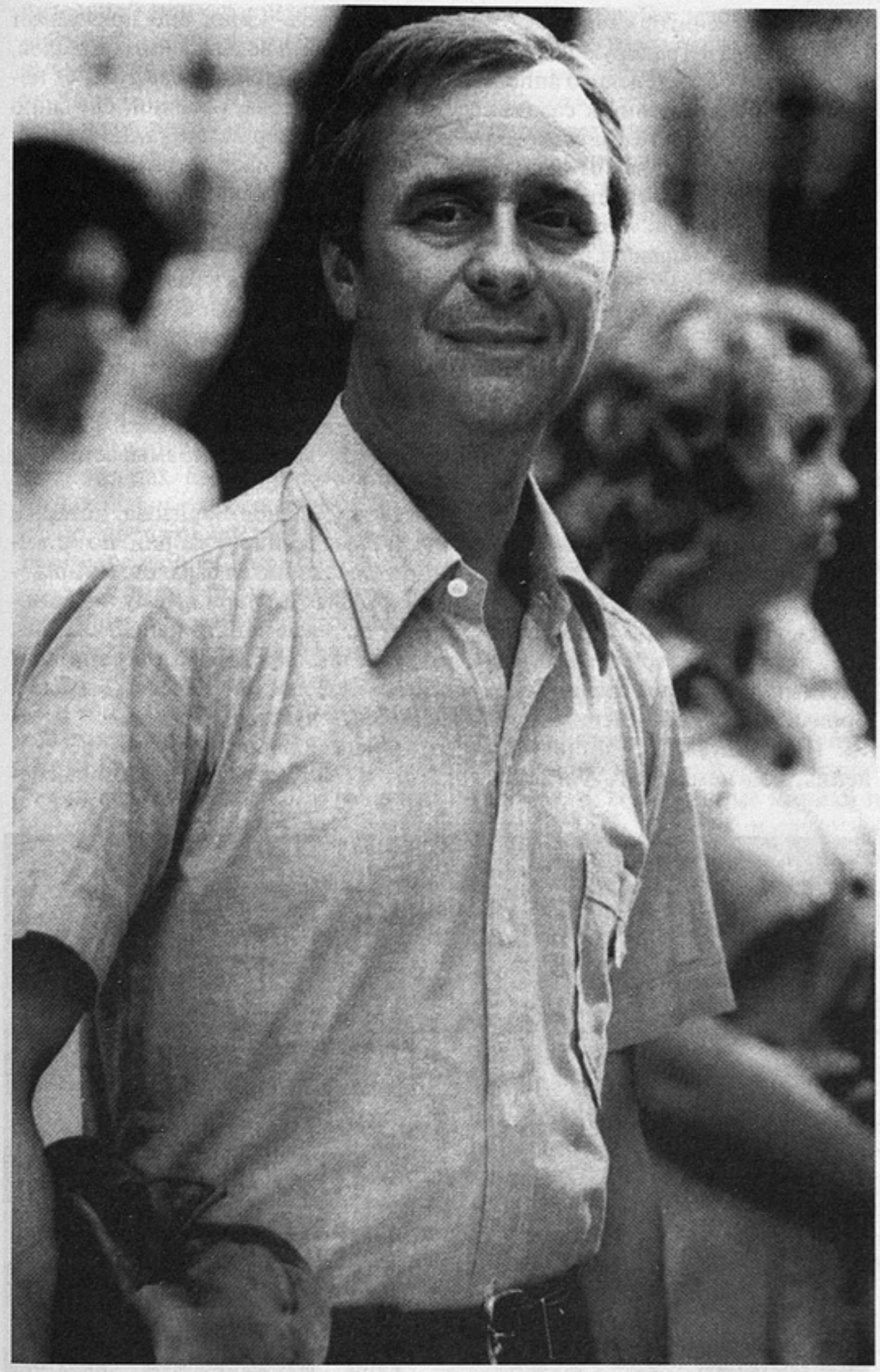
«На войне как на войне», режиссер Виктор Трегубович

ре и снял его и в «Остановился поезд», и в «Параде планет», и в «Слуге». Но если в «Параде планет» Борисов — часть мужской компании, осмысляющей-проживающей кризис середины жизни, ее нерв, хотя нерв несколько обобщенный, так, «человек вообще» в советском варианте, то Следователь яростно несет личную энергию, личную мысль об отрицании всего строя этой жизни, подписывает ей смертный приговор. От щуплой фигурки потертого провинциала, нищего трудяги-следака, приехавшего выяснять обстоятельства крушения поезда, с его сухими саркастическими интонациями и раскаленными от гнева глазами, било током. Он ненавидел всю эту фальшивую жизнь с дохлым партийным глянцем на фасаде и кучей ленивых и тупых обывателей внутри. Эти развращенные безнаказанностью и всеобщим попустительством твари не могли выполнять элементарные профессиональные обязанности. Останавливался поезд, останавливались порядок, родина, ход жизни... Следователь был один как перст в своей ненависти — воин в пустыне.

Впрочем, одиночество было положено героям Борисова не как награда или наказание, но как естественная среда обитания. Даже если они были укоренены в самой чаще жизни, взгляд их то и дело посверкивал звериной тоской или ангельским/демоническим отчуждением. Вот директор из «Дневника директора школы» (режиссер Б.Фрумин, 1975) или инженер Муравин («По главной улице с оркестром», режиссер П.Тодоровский, 1986) — славные ребята, трудовые пчелы вроде бы, не отщепенцы какие-нибудь, правда, задиристы, лица хоть и строгие, но добрые, могут и взглянуть ласково, и вспыхнуть смущенной улыбкой. Но и в них горит тот самый огонь, который ни с чем не спутаешь, огонь, разведенный ими из Божьей искры, и в них угольком жжется вечный бунт самостоятельного человека, вечного воина. У Борисова был отменный вкус, и он чувствовал, что уместно и что неуместно в той или иной роли, он не портил лишней самостоятельностью ни одной картины, однако спрятать музыку своей души было некуда. Ясным оказывалось, что не по лени, инертности или безволию инженер Муравин, одаренный человек, отказывался стать профессиональным композитором и уступал свои мелодии в аренду другим. Просто ему был противен этот «профессиональный» мир суеты, корысти и пошлости, где надо бороться зубами и ногами за естественное право человека сочинять мелодии для своего удовольствия и сообщать их другим людям...

Однажды Олег Борисов снялся в иностранном фильме. Он назывался

Олег Борисов на съемках фильма «Луна-парк», режиссер Павел Лунгин



«Парад планет», режиссер Вадим Абдрашитов

«Единственный свидетель», режиссер Михаил Пандурски. Это странная история. Сделанная для болгарского ТВ в 1988 году, картина была показана на Венецианском фестивале 1990 года, и Олег Борисов получил «Золотого льва» за лучшую мужскую роль. Между тем это как-то не произвело никакого впечатления на отечество — о факте получения советским артистом престижного киноприза отчего-то писали мало и скупо, «Единственный свидетель» выпал из внимания критики и родного контекста.

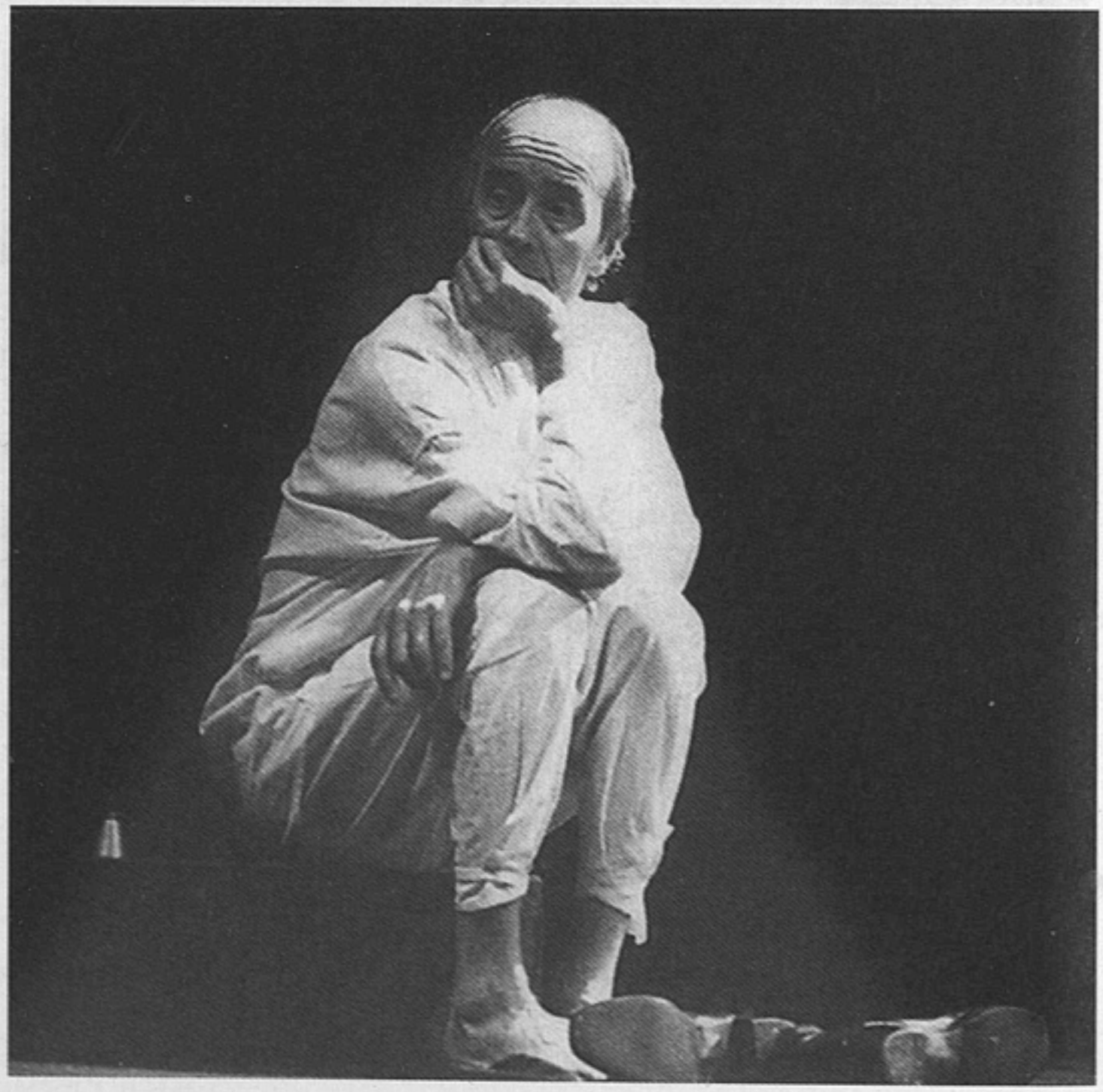
Лучшая ли это роль Борисова? Да нет, конечно. Но и того, что есть в фильме, оказалось достаточно, чтобы артист вызвал уважение к своей работе без всяких скидок на «местный колорит».

«Единственный свидетель» — «перестроечное» кино: оно показывает полумертвое, деградирующее общество, лишенное и возвышенных идеалов, и простецкого житейского аппетита. Все тут живут, точно сжав зубы от ненависти и отвращения к самим себе. Герой Борисова, рабочий, случайно оказывается свидетелем гадкого инцидента — шофер автобуса, не злодей, но просто замотанный бытом жлоб, срывает злобу на пассажирах, оскорбляет их, орет, угрожает. Дело получает огласку. От того, как поведет себя единственный свидетель — единственный, кто не уклонился, не сбежал, а готов прийти в суд, — зависят судьбы людей...

За всю картину Борисов произносит два-три десятка фраз. Он молчит и смотрит на окружающих. Его обвиняют то в глупом правдоискательстве, то в соглашательстве, а он молчит. «Ты вредный человек! Вредный!» — кричит ему родной сын, а он все равно молчит. И при этом ни на градус не снижает температуры внутреннего горения: изумительно собирает, держит вялый, рассыпающийся кадр, словно бы просто так, ничем, чудом каким-то. Но понятно: вот и пришла она, роковая минута, когда переламывается вся жизнь от одного поступка, от одного слова.

В «Единственном свидетеле» много долгих планов Борисова, который идет-бредет по родной земле, по замершей заводской территории, по останкам варварской индустриализации, мимо развалившихся бараков, мимо железнодорожных путей, ведущих в никуда, ржавых цистерн и тому подобного. Идет напряженно и растерянно, будто пытаясь понять непостижимое: что случилось с этой землей, как она могла так опуститься, опоганиться? Частный случай испытания героя взмывает тут, как оно нередко бывало у Борисова, к общим высоким думам и скорбным чувствам.

Индивидуализм мог привести героев Олега Борисова на грань преступления, но в нем не чувствовалось никакого их за то осуждения: поток осле-



Олег Борисов на репетиции спектакля «Человек в футляре», режиссер Юрий Борисов

пительной личностной игры завораживал сам по себе. Так завораживал изощренный и хитроумный бес Гудионов в «Слуге». Инфернальные блики, всегда явные на лицах тех героев Олега Борисова, кто вырвался из-под контроля мира («Крах инженера Гарина», «Подросток»), стали основным тоном этой роли, одной из самых зловещих в кино переходного периода: блистательный этюд о маскарадной, дьявольской природе так называемой советской власти. Герой Борисова, хозяин этой жалкой жизни, самозабвенно царит на устроенном им карнавале, и фейерверки его злой и насмешливой воли начинают поглощать людей, пространство, время... Гротескная актерская игра тревожит масштабом символики и нервической остротой.

В «Луна-парке» он создал незабываемого, неподражаемого, несокрушимого Наума Хейфеца, бывшего советского композитора, когда-то укреплявшего мелодическую мощь родной власти, а ныне лихо и со вкусом проживающего остатки былой славы. Защита человеческой самости здесь превращается в сатирическую песнь о беспредельной силе эгоистического цинизма. Веселый огонек полного наплевательства на все и всех горит в жадных до жизни глазах. Его личностный потенциал столь огромен, что в сравнении с ним остальные персонажи кажутся букашками. То, что Богом данное проедено, пропито, растрачено, профукано, ничуть его не смущает. Этот неопрятный, злой и визгливый клоун — великий, необычный человек! Что-то озорное, умное, проницательное, пленительно живое носится, бесится, танцует, поет, играет в обрюзгшем лице старого циника и лжеца...

Зрелость мастерства Олега Борисова бесспорна даже на самом внешнем уровне, уровне мимической игры — такие тут выдаются пируэты, фейерверки и контрапункты, что только диву даешься. Но, на мой взгляд, будто и какая-то червоточинка завелась в этих зрелых плодах борисовского таланта. Эти герои были вовсе лишены человеческого — в том приятно-добром значении слова, что мы иной раз в него вкладываем. Прожженные циники и комедианты, они были незаурядны, талантливы, но навеки и наглухо закрыты от мира, света, понимания других и, что главное, ничуть от этого не страдали. Даже пройдоха Сильвер искренне привязывался к юнге Джиму, даже разбойник Рафферти (телесериал «Рафферти») знал минуты сомнения и печали. А у этих героев — лишь неуемная жажда власти, денег, злое шутовство и постоянное оскорбительное подчеркивание своего превосходства. Чистая сатира, и превосходно выполненная, однако бездн настоящих не разверзалось. А он мог и бездны разверзать — зритель спектакля «Кроткая» (режиссер Лев Додин) это знает.

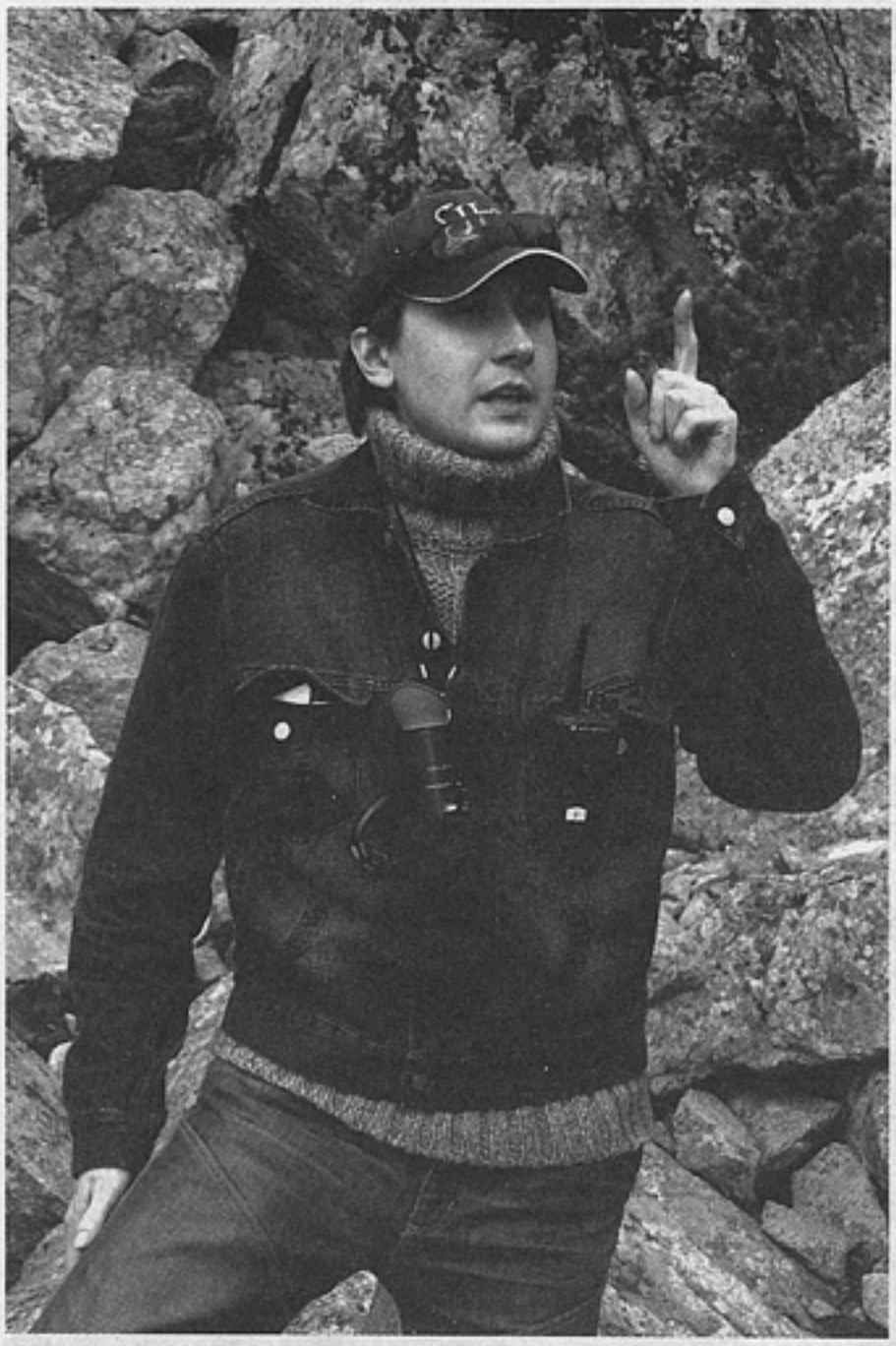
Жизнь Олега Борисова, как жизнь миллионов людей, уложилась в исторические рамки бытия советского государства. Он был не чужой этой земле и уж тем более — культуре. Но его «весть», его «послание» (а оно всегда есть в великих актерах) со многим в «правильной», официальной культуре враждовали, не всегда находя себе место и в искусстве непарадном и «неправильном». Так или иначе, все надеялись на человека: пусть он и не построит коммунизм, но куда-то ведь пойдет и что-то найдет при этом — настоящую правду, подлинную нравственность, истинную веру...

«Я» — вот что встанет на пути этого мифического человека, таково мнение артиста Борисова. Встанет как проклятие или благословение, но неотменимо и непреодолимо. «Я» запрёт человека в одиночную камеру, разорвет связи с людьми, уничтожит даже надежду на любовь. «Я» поможет выстоять в войне против врагов, ибо оно дает колоссальную силу, но это же «я» замучает, опозорит, а то и превратит в марионетку эгоцентризма, в чертову куклу, в безумца и шута.

Весть о силах и слабостях, чарах и ужасах этого «я» — борисовская весть миру. Лучшего актера, чем он, мне видеть не доводилось. Наверное, и не доведется.

НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ:

«Я снимаю фильмы про то, как нехорошо быть злодеем»



Николай Лебедев

Имя Николая Лебедева сегодня прочно ассоциируется со «Звездой», которая встала в один ряд с классическими лентами о Великой Отечественной и за которую молодой режиссер, помимо других наград, удостоен Государственной премии. Этот успех отодвинул в тень предыдущие работы Лебедева, прозванного на Западе «русским Хичкоком». Видимо, возвращаясь к себе прежнему, после военно-патриотической «Звезды» он совместно с американцами снял мистическую драму «Изгнанник» (ExLife)[1]. Но напомнить зрителю о своих жанровых предпочтениях режиссеру пока не удалось: американские продюсеры хранят упорное молчание о дате выхода картины. А пока есть время до российско-американской премьеры, Лебедев уже приступил к очередному проекту — экранизации романа Марии Семеновой «Волкодав». В новой работе режиссер обещает много сражений, любви и чудес.

Меня всегда интересовало загадочное, страшное. В десять лет я написал сценарий сказочного триллера «Волшебник Изумрудного города» по мотивам книги Волкова. Я очень любил сказки Роу. Его кино никогда не было скучным, нравоучительным — это было настоящее зрелище, сказка, в какой я хотел бы жить: волшебная страна, полная захватывающих дух приключений. Я даже организовал студию имени Александра Артуровича Роу. Заметьте, не имени себя: тогда я был скромнее. Писал письма Яне Поплавской, девочке, которая играла Красную Шапочку, но она мне так до сих пор и не ответила...

Первую камеру, одолженную у друга, принес в дом отец, который весьма скептически относился к моему увлечению кинематографом. Этой камерой я снял свой первый фильм, он назывался «Песня Красной Шапочки».

---

[1] Когда материал уже был сверстан, мы получили информацию о том, что американские продюсеры присвоили картине название The Iris Effect, что в буквальном переводе означает «Эффект ириса». По мнению Н.Лебедева, «если фильм выйдет в российском прокате, вероятнее всего, он будет носить то же название». — *Прим. ред.*

Так как кинокамера — это вам не видео, звук не писали, и по экрану шла «безголосая» Красная Шапочка и пела песенку: открывала рот под воображаемую музыку Алексея Рыбникова. А на одиннадцатилетие отец уже подарил мне собственную камеру...

После неудачи на вступительных экзаменах во ВГИК выбор пал, не без помощи родителей, на журфак Кишиневского университета. Что, впрочем, тоже было своего рода ступенью на пути к режиссуре: я был человеком стеснительным и с помощью журналистики хотел избавиться от груза этой своей робости. Надо сказать, мне это удалось: мой первый же профессиональный опыт закончился скандалом — Евгений Дога, у которого я брал интервью, облил меня краской. Это стало серьезной проверкой на прочность, с тех пор я сделался жестче. Отправляясь на интервью, всегда был готов к бою, знал, что могу вызвать раздражение, неприязнь, недовольство тем, как и о чем я спрашиваю.

После третьего курса Николай перевелся из Кишиневского университета на факультет журналистики МГУ. Успешно его закончив, все-таки поступил во ВГИК на сценарно-киноведческий факультет (мастерская Владимира Утилова). А в 1991 году снял свой дебют — мистический триллер «Ночлег. Пятница» с Ириной Шмелевой и Ниной Дробышевой в главных ролях. В профессиональных кругах эта тридцатиминутная картина, сделанная, строго говоря, кинолюбителем, была принята благожелательно.

Алексей Балабанов не так давно вдруг стал рассказывать мне о «Ночлеге», вспоминать режиссерское решение некоторых эпизодов — я был очень удивлен, что он знает эту картину, что она ему нравится... «Ночлег. Пятница» рассказывает о женщине, наделавшей в жизни много ошибок. И вот, «земную жизнь пройдя до половины» она оказывается в сумрачном лесу — в самом буквальном смысле. Здесь героиня встречается с людьми, перед которыми очень виновата, которых не видела много лет, — с матерью, с возлюбленным. Она еще не знает, что это восставшие из могилы призраки, пришедшие вершить свой суд. Картина получилась местами весьма страшной, помню, зрители вскрикивали в зале от ужаса. Одной женщине стало дурно...

А через шесть лет появился «Змеиный источник».

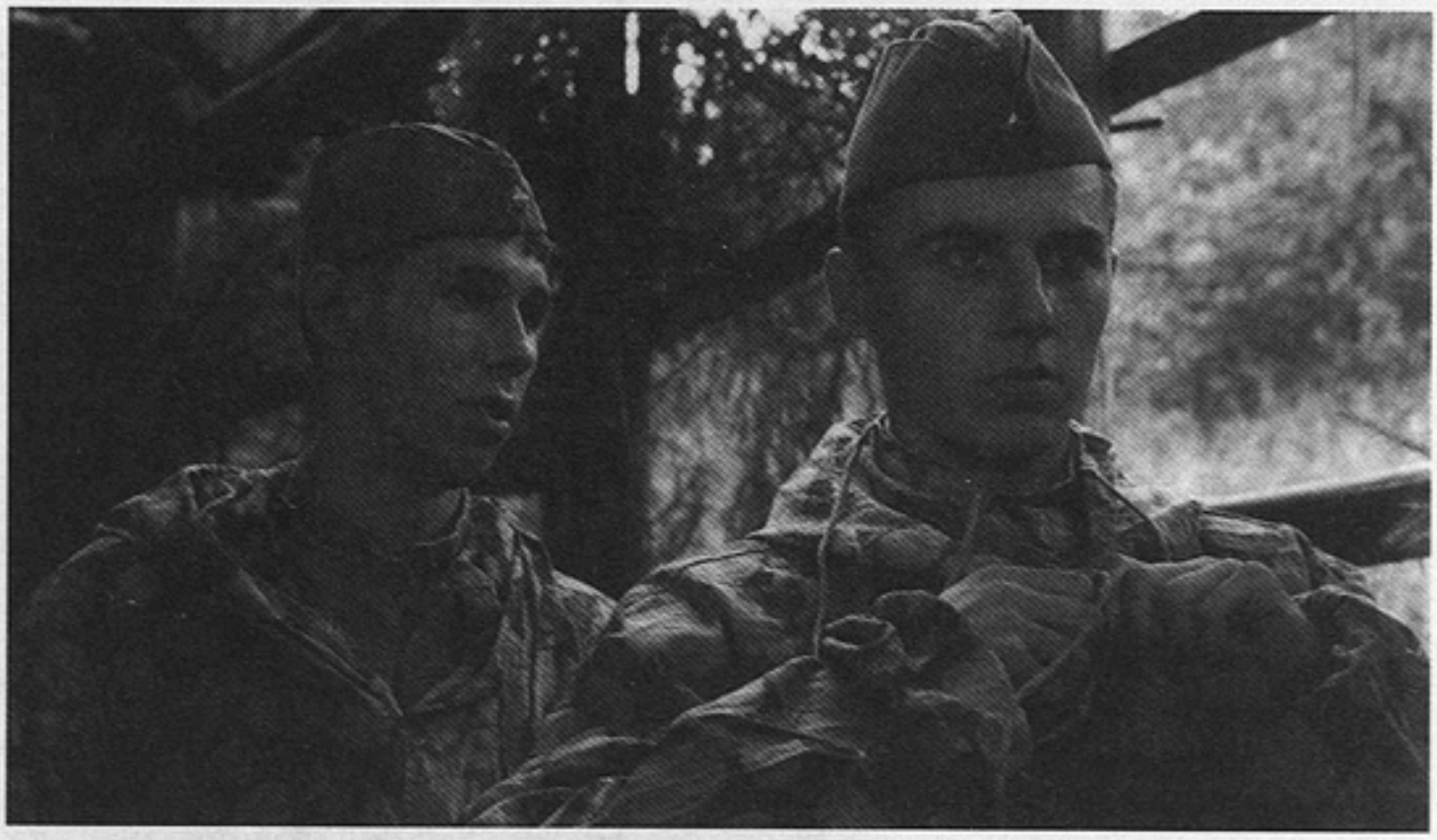
Я со своим сценарием стучался в двери студий, но никто не открывал. В отчаянии я пришел к Юрию Николаевичу Арабову, художественному руководителю моей дебютной работы. Он позвонил Тодоровскому и сказал: «Валера, есть тут режиссер один, способный вроде человек. Он мне принес сценарий. Может, прочтешь?» Я нес сценарий Тодоровскому, и у меня было ощущение, что я иду к Спилбергу, — настолько я восхищался им и его

«Поклонник»

картинами. Для меня он был и остается самым одаренным режиссером своего поколения. Но теперь к прежнему моему отношению примешивается и мотив личной благодарности — Валерий открыл мне двери в большое кино.

«Змеиный источник» стал одним из проектов малобюджетного пакета Киностудии Горького. Идея была простая: на деньги, которые расходуются обычно на создание одного фильма, сделать пять.

«Змеиный источник» был моей первой настоящей работой, я бросился снимать очертя голову, не думая о последствиях. Мне дали двести пятьдесят тысяч долларов и двадцать шесть съемочных дней. Картина, которую я



«Звезда»

вынашивал несколько лет, появилась на свет так быстро, что я и опомниться не успел. У нас была замечательная команда: оператор Сергей Астахов, актеры Евгений Миронов, Ольга Остроумова, Лев Борисов, Дмитрий Марьянов. В «Змеином источнике» дебютировали две Екатерины — Гусева и Вуличенко, обе сейчас очень активно работают в кино. Тогда в некоторых крупных регионах сводки проката публиковали, в них значилось: «Титаник», «Армагеддон», «Парк Юрского периода» и... «Змеиный источник».

Сценарий полнометражного кинодебюта — триллера о тихоне-убийце из провинциальной школы — Лебедев придумывал вместе с Юлией Семеновой, с которой работал в одной газете. Она закончила педагогический институт и школьную систему знала изнутри, поэтому и предложила сделать школу цехом производства нравственного (а не территориального) провинциализма.

Я вырос именно в такой провинции и имею полное право показать ее без прикрас — какой видел. В Молдавии я работал в молодежной газете, объездил всю республику вдоль и поперек, всякого насмотрелся. Поэтому в «Источнике» у каждого из персонажей есть реальный прототип. Это абсолютно личностный фильм, пропитанный ненавистью к провинциализму, но любовью к живущим в провинции людям, потому что я их понимаю и сострадаю им абсолютно искренне. Я даже убийцу понимаю. Я ненавидел его в реальной жизни, мы вместе работали. Это был редкостный негодяй и подхалим.

Многие называли «Змеиный источник» этаким подражательным упражнением на тему «Психоза». Возможно, вы не поверите, но Хичкока я тогда вообще не видел. У меня видеомагнитофон появился к середине 90-х. Мой второй фильм, «Поклонник», пожалуй, куда более «хичкоковская» картина, так мне кажется. Там просматриваются некоторые параллели с кинематографом Хичкока — в аттракционном построении эпизодов, например. Фильм рассказывает историю неразвитого сознания, историю о том, что мы сами — творцы чудовищ этого мира, мы рождаем их в глубинах подсознания и выпускаем в свет. И не только дети так себя ведут, но и взрослые

люди, скажем, наши политики! Люди, облеченные властью, благими намерениями, мостят дорогу... сами знаете куда.

В 2001 году на фестивале в «Артеке» детское жюри сняло фильм «Поклонник» с конкурса, а председатель взрослого жюри Николай Бурляев объяснил детям, что триллер — жанр безнравственный и давать ему приз нельзя.

Это кино не для детей. Картина рассчитана на взрослую аудиторию, правда, снимая ее, я думал и о зрителях-подростках, которые в состоянии анализировать факты и события. Я видел, как реагировали подростки в лагере «Орленок», — они всё поняли. Я снимаю фильмы про то, как нехорошо быть злодеем, фильмы-предостережения, вы не найдете в них ни одного намека на то, что злодеем быть замечательно.

В дни национально-патриотических праздников «Звезда» Лебедева стоит в программной сетке центральных телеканалов в одном ряду с классическими отечественными фильмами о войне. Однако сам режиссер совсем не работал на праздничную дату.

По моему разумению, это больше человеческая картина, рассчитанная на личный отклик каждого зрителя, а не на то, чтобы маршировать под нее или отмечать даты. Я хотел снять кино о своих предках и не изображать их моральными уродами, какими их и наше прошлое в целом сейчас зачастую изображают. Я как-то посмотрел один фильм, он был сделан прилично, профессионально, но я подумал: почему все люди, которые живут в нашей стране, выглядят в нем дегенератами, а те, кто хочет сбежать, — умными, хорошими и талантливыми? Это же неправда!

«Изгнанник»

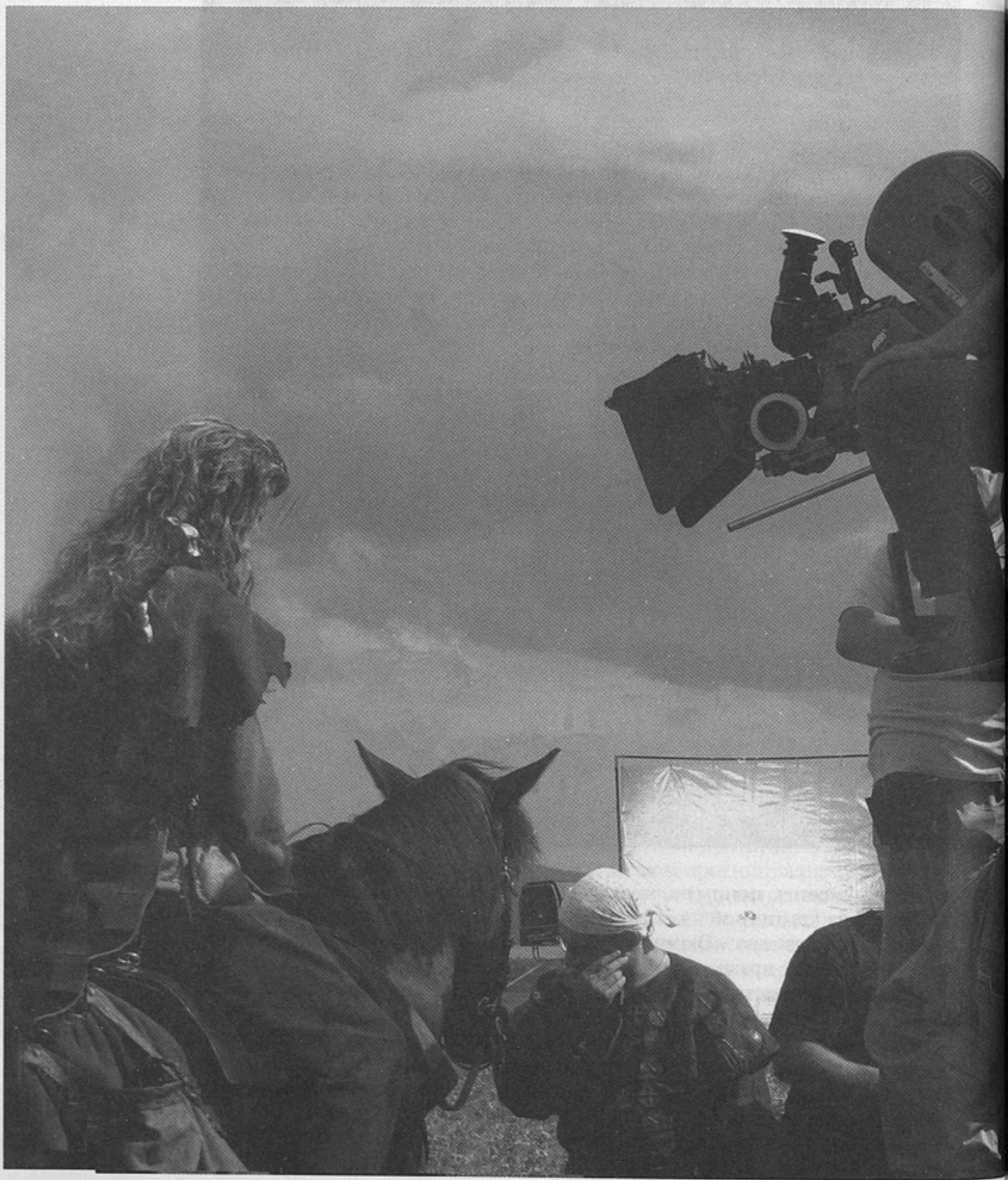
Я, разумеется, понимаю, что солдаты той великой войны были разными, но когда критики меня спрашивают: «Где же в вашей картине окопная правда?» — я отвечаю: «Окопная правда — в окопах, дорогие мои!» В кинозале все же царит правда иного порядка.

Когда руководство «Мосфильма» предложило мне перечесть повесть Казакевича «Звезда», не было поначалу и речи о том, что именно мне предстоит ее экранизировать. Фильм мне никто на заказывал, просто подумать предложили, может, сценарий получится. Но я понял, что безумно хочу снимать такое кино, ибо в книге заложено то, что интересно мне и как режиссеру, и как человеку.

На войне у меня погибли сорокалетний дед и девятнадцатилетний дядя. Они оба были Николаи, и меня назвали в память о них. Дед погиб под Харь-

ковом во время отступления, а дядя — в последние дни войны. Мой отец всю жизнь искал их могилы. В 60-е, преодолев все препоны «железного занавеса», он поехал в Австрию, на коленях излазил все кладбища, но так и не нашел могилу брата. Мне хотелось снять картину-реквием, фильм-посвящение памяти моих близких и миллионов таких же, как они, безымянных солдат, которые ушли на войну и не вернулись.

В повести Казакевича большую часть занимает предыстория рейда — отношения Кати и Травкина, а в картине сам рейд занял центральное место. Некоторые считают, что не надо было так акцентировать внимание на смерти каждого из героев. Но я хотел вызвать у зрителя эмоциональный шок, заставить его сопереживать. В этом и есть задача кино, мне кажется. Мне хо-

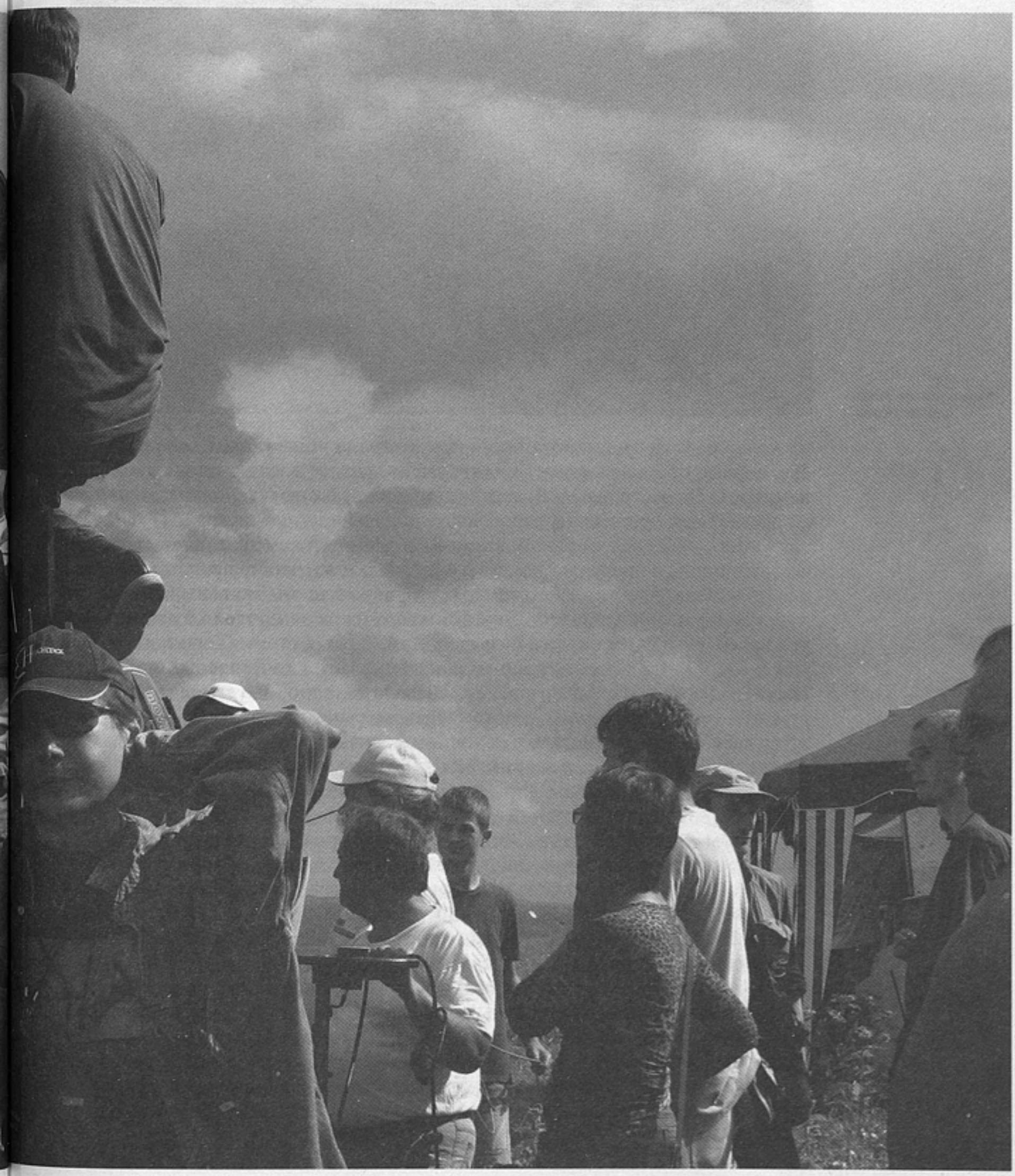


Николай Лебедев на съемках фильма «Волкодав из рода Серых Псов»

телось, чтобы боль расставания с каждым из этих ребят была физически ощутима.

С режиссерской точки зрения мне было интересно снять историю почти без слов. С того момента как герои уходят в рейд, на экране звучит минимум реплик. В фильме есть 20—25 минут экранного времени, когда вообще не произносится ни одного слова. Этакое pure cinema, как говорил Хичкок. Чистое кино. Визуальный образ — и ничего больше.

После успеха «Звезды» Лебедев получил предложение от небольшой американской компании осуществить совместный проект. Первоначально американские продюсеры видели в главной роли Ким Бэсинджер. Но она была занята, а акт-



рисы ее ранга не совмещают работу в нескольких фильмах. Так в картине появилась Энн Арчер, известная по фильмам «Игры патриотов», «Прямая и явная угроза», «Тело как улика», «Роковое влечение» (за роль в котором актриса номинировалась на «Оскар»). А название The Long Sunset («Долгий закат») сменилось на «ExLife» для американского проката и «Изгнанник»[2] для российского.

Арчер отказалась от двух предложений, чтобы сняться в «Изгнаннике». Для меня это было большим везением, поскольку Энн не только замечательная актриса, не только очень красивая женщина, но и умница. Однако поначалу Арчер казалась настороженной: чужая страна, неизвестный ей режиссер. И в первые съемочные дни она отгораживалась от всех на площадке, была вежливой, но отстраненной, дистанция, которую она установила, мешала и ей, и мне. Как пробить эту стену холодной учтивости, я не знал.

«Волкодав из рода Серых Псов»

Однажды перед съемкой важной, в каком-то смысле ключевой для фильма сцены я явился в трейлер к Арчер и сказал, что не представляю, как делать эпизод, просто ума не приложу: не может ли она меня выручить, есть ли у нее какие-нибудь идеи? Энн поглядела на меня почти испуганно: «Вы режиссер, вы и снимайте, а я буду делать то, что скажете!» «Хорошо, — ответил я. — У меня тут есть одно предложение, но я хочу посоветоваться...» И стал рассказывать. Арчер слушала сначала холодно, она сидела в профиль ко мне — ее гримировали, — потом сделала знак гримеру: мол, погоди, повернулась ко мне, хлопнула в ладоши и воскликнула: «Это замечательно!» А тут вдруг с улицы донесся крик. Мы выбежали из трейлера и остановились как вкопанные: небо полыхало. Это было северное сияние. И я, и Арчер видели эдакую красоту впервые.

Потом Энн посмотрела «Звезду» и «Поклонника» и стала доверять мне. Она уже не выражала сомнений по поводу того или иного режиссерского решения сцены, она понимала, чем они мотивированы. Кроме того, заметив мое стремление постичь английский, Арчер стала терпеливо учить меня языку. Благодаря Энн, я теперь вполне сносно общаюсь на разговорном и даже профессиональном английском.

В «Изгнаннике» рассказывается история сильной и властной женщины, американки. Ее сын, талантливый художник, уходит из дому в результате конфликта с матерью, и героиня долгие годы не может найти его. Следы сына неожиданно обнаруживаются в Санкт-Петербурге. Недолго думая, мать садится в самолет и летит в далекую Россию, где с ней происходят загадочные, даже мистические вещи. Так что по жанру «Изгнанник» — мистическая

[2] См. сноску 1. — *Прим. ред.*

драма с элементами саспенса. Термин, введенный, как известно, Хичкоком, по-английски означает «тревогу», «беспокойство» — то, что помогает удерживать внимание зрителя. Вообразите себе, к примеру, сцену: миловидная хозяйка дома в одиночестве моет посуду. Сколько вы будете наблюдать за происходящим без скуки? Но ведь если вдруг на черной лестнице скользнет тень убийцы и зритель заметит ее, а хозяйка — нет, сцену можно длить сколько угодно. Убийца подкрадывается, а девушка в неведении. Убийца достает нож, а девушка продолжает напевать себе под нос легкомысленный мотивчик. Скрежещет ключ в замке, но зловещий звук заглушается шумом воды из крана. Зритель уже готов вопить героине: «Да обернись же ты, спасайся!..» Ему уже не просто интересно, он изо всех сил сопереживает происходящему, а это в конечном счете и есть знак воздействия искусства.

Американцы, правда, сегодня все чаще делают ставки не на саспенс, а на суперсовременные технологии. Меня модные примочки волнуют мало. Хотя кое-что из современного технологического арсенала кино в «Изгнаннике» будет присутствовать. Компания «ТЕКО-фильм» работала над созданием спецэффектов для «Изгнанника», и я получаю от процесса внедрения этих эффектов в фильм невероятное удовольствие, поскольку компьютерная графика позволяет трансформировать изображение самым удивительным образом. И потом, это такой кайф для режиссера — мистифицировать и водить за нос доверчивого зрителя.

Сейчас я работаю над экранизацией романа Марии Семеновой «Волкодав». Это эпическая история в жанре фэнтези об одиноком воине, защитнике обиженных и угнетенных. Для строительства уникальных декораций — древнего города Галирад, гор, замков — привлечены профессиональные инженеры, создатели сложных цирковых конструкций. В кульминационном эпизоде фильма — в горах у Великой Препоны — происходит землетрясение и камнепад, герои бьются на краю пропасти. Так что декорации должны быть максимально удобны для съемок и, конечно, безопасны. Тогда можно будет снять эпизод эффектно и выразительно.

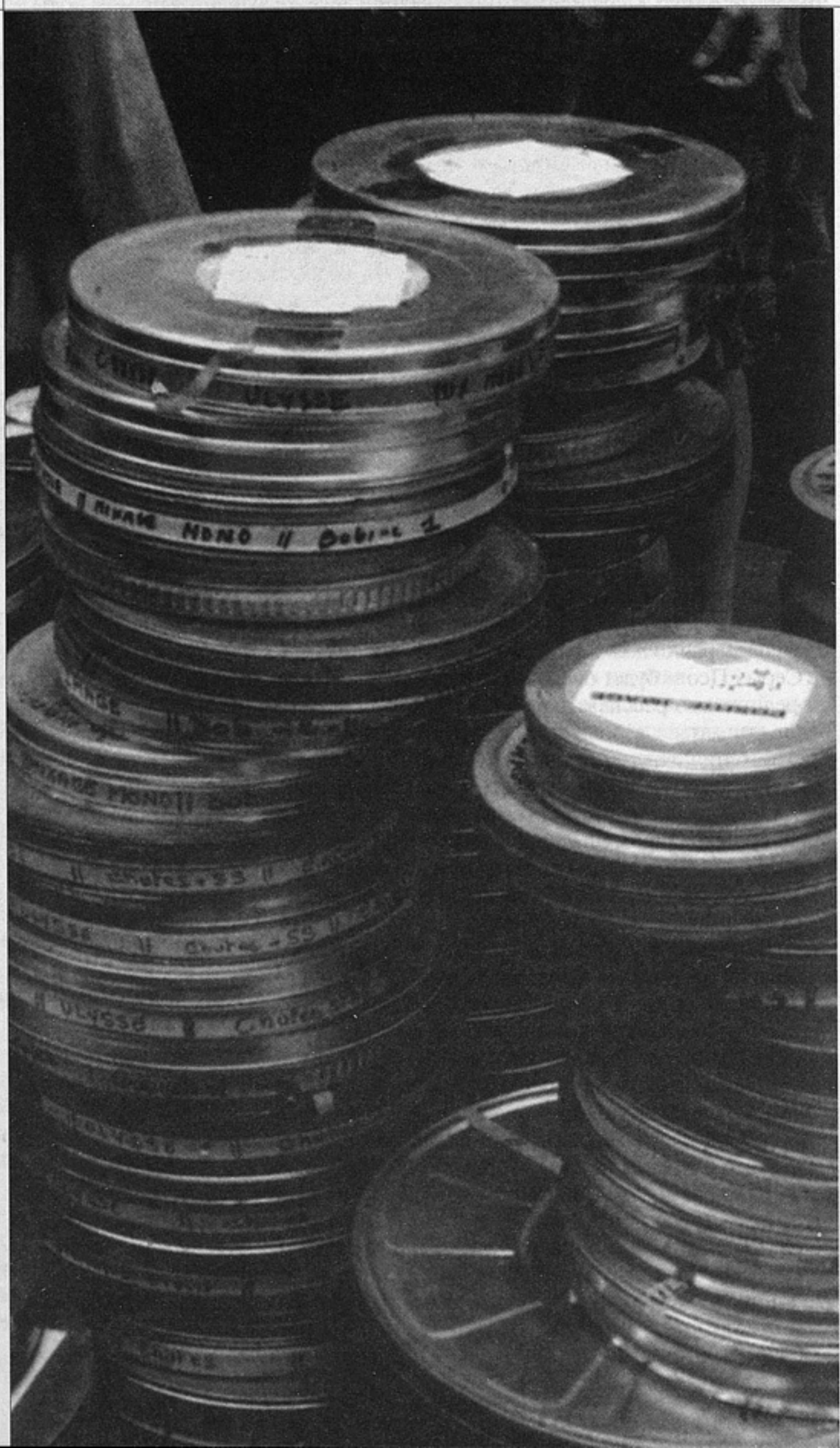
Я впервые имею дело со стилистикой фэнтези, с миром, где все выдумано, но при этом подчинено строгим канонам. Однако стилистика стилистикой, а в центре все равно должна быть человеческая драма. В фильме «Волкодав из рода Серых Псов» будет очень мало текста — одно сплошное действие. Историю я предполагаю рассказать на языке немого кино. Юозас Будрайтис, который будет сниматься в роли посла Дунгорма, поначалу даже отказался от моего предложения, ведь у него всего две или три реплики! Потом перечитал сценарий, посмотрел мои фильмы и сказал: «Теперь я понимаю, не в словах дело». Меня интересует не история сама по себе, а ее визуальная интерпретация.

Одной из первых на роль в новой картине была утверждена камбоджийская лисица Чира. Это существо невероятного обаяния из семейства крыланов. Мы познакомились, подружились, и я убежден, что Чира обязательно полюбится зрителям всех возрастов. Она прирожденная кинозвезда. Чире придется непросто, поскольку для съемок в картине ей надо будет перевоплотиться в персонаж мужского пола — Нелетучего Мыша. Это одна из главных ролей, очень сложная. Но Чира справится, уверен! Ведь ей будут помогать пять дублеров-собратьев, а также компьютерный двойник и кукла-аниматроник (тоже не одна!). Партнеры Чиры — Александр Бухаров, Игорь Петренко, Наталья Варлей, Александр Домогаров, Юозас Будрайтис, Артем Семакин, Нина Усатова, Татьяна Лютаева и другие замечательные актеры. Съемки проходят в Словакии и в Москве. Выход картины запланирован на осень 2005 года.

Книга Семеновой начинается с того момента, когда Волкодав уже прошел — что называется, за кадром — путь самосовершенствования и предстает сложившейся личностью. В фильме мы постараемся показать этот путь человека, который поначалу считает месть единственной целью в жизни, а затем открывает, что есть еще дружба, человеческие привязанности, счастье. И что сила только тогда сила, когда за ней стоят любовь и вера в добро.

Запись и комментарий Ирмы Каплан

Р А З Б О Р Ы



ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Кино-бреф

Спорно ли утверждение «краткость — сестра таланта»? Традиционно на вершину иерархической лестницы литературы у нас возносится основательный роман. В кино — полнометражный фильм, еще лучше — эпопея минимум из двух частей. У короткометражного кино — онтологический дефект. Комплексы коротких фильмов сопоставимы с комплексами мужчин маленького роста. Поэтому, начиная профессиональную судьбу с «краткого» высказывания, молодые авторы исподволь стараются метраж чуток «подрастить»: экономят пленку, затягивают эпизоды, длят на самостоятельном саундтреке титры. В общем, подставляют под фильм доморощенные «каблуки».

Что такое новое короткометражное кино в России? Каковы его приметы? Функции?

Итак: непродолжительный фильм приятной наружности без вредных привычек желает познакомиться. Коротко о себе...

Короткий метр — плацдарм дебютантов, взлетная площадка для начинающих. Режиссеров, операторов, художников, актеров и т.д.

Короткий метр — кинопроба. Возможность для автора заявить о себе в качестве профессионала, способного осуществить нечто более масштабное. Не случайно в жюри «Св. Анны» нынешнего года так охотно вошли хваткие продюсеры — Е.Яцура и С.Члиянц. Многие из конкурсантов «Св.Анны» уже присмотрены «свахами» с телеканалов. Теперь им поручат ответственное дело: «мылить» зрителям голову.

Короткий метр — дешевый способ незаметно для всех снять полнометражное кино. Для этого следует сочинить сценарий таким образом, чтобы фильм состоял из нескольких новелл, каждая из которых снимается как самостоятельный проект («Зима. 199...» Бориса Гучмазова, «За жизнь» Радмилы Гордич).

Короткий метр — наглядный пейзаж молодого российского кино в его перспективе. Пафосным вчерашним языком — «будущее отечественного экрана». Скромнее — «уроки на завтра».

Еще недавно молодых поругивали за невнятность, второсортную «тарковщину». Потоки подсознания струились по экрану в неосновательных (с точки зрения профессии, понимания сложной цепи всех составляющих киноструктуры) завихрениях. И вот пришло иное поколение. Те, кто входит в профессию параллельно с бумом российского сериального кино. В момент выхода из кризисного наркоза полнометражного фильма. И, похоже, нынешние дебютанты понимают точно, к чему стремятся. Они прагматичны, знают, у кого именно хотели бы учиться и чему именно. Умеют самостоятельно находить дополнительные источники финансирования для своих работ, заинтересовывать продюсеров, привлекать прессу. По-французски у

слова bref — два значения: не только «краткий», но и «ясный». Вот ясность, «дама, приятная во всех отношениях», стала наконец-то мила сердцу начинающих. А с ней пришла способность и — главное — желание внятно рассказать историю.

Из жанра в жанр переходя, здесь движется народ...

Едва переступив порог профессии, дебютанты хотят прежде всего выглядеть крутыми профессионалами. Не непризнанными гениями. Не изобретателями киновелосипедов. Хотят в «столичный скорый», который увезет к успеху. Пусть успех окажется триумфом массового искусства. Они избавлены от детской болезни левизны, не смотрят на жанровое кино свысока. Комедии, триллеры, притчи, документальные драмы, пластические эссе, исторические парафразы. В отличие от однообразного, в основном сумеречного по настроению, напряженного взрослого кино, мир кино-бреф в большей степени разноцветный. Здесь пограничье чудес и деревенского быта («Сказки для внучки»), образ космически далекой северной деревни («Одя»), попытка осмыслить тоталитарное прошлое («Мимо цели», «Мой самурай») и бурлескное настоящее («Не стой под стрелой!»). Здесь в герои избраны: уличные музыканты, умирающие старухи, призывники, лошади, граффитчики, собиратели певчих птиц, трансвеститы, мыши и одинокие женщины, все еще желающие знакомиться.

У молодых нет страха перед пропастью проблем, нашу жизнь заполняющих до краев. Они исследуют реверс радиации в судьбах людей. Проявляют бесстрашие, без ханжества и снисходительного сюсюканья обращаются к подробностям жизни людей, страдающих физическими изъянами. В деревне, горько названной «Рай», живут умственно отсталые, но обретшие гармонию с миром люди. Лицедеи «Неупокоева театра» — больные синдромом Дауна — выкладываются до седьмого пота на сцене.

«Up and down» Станислава Лебедева — история влюбленных, пытающихся вырваться за пределы тюремного вида обшарпанной больницы в яркое зазеркалье торгового центра «Балтийский», расположенного по соседству. Загримировавшись для спектакля художественной самодеятельности особенно ярко (ориентальный грим гасит признаки даунизма), надев шелковые китайские желто-фиолетовые костюмы, Он и Она совершают побег. Прорывают цепь тотальной серости, на которую пожизненно обречены. И сверкающий торговый центр предстает шикарным чаемым солнечным миром свободы.

К слову, о свободе. Похоже, путы установочных лекций, клишированных запретов не слишком стесняют фантазию авторов, входящих в профессию на волне цифрового видео. «История любви» снята с точки зрения мухи, влюбленной в хозяина квартиры и лишь потому ему докучающей. Впрочем, ловко заданный ракурс повествования остается лишь импульсом для изящного этюда. Похоже, режиссеру не хватает не столько профессии (хотя цифровое изображение выглядит убого), но авторской изобретательности и чувства юмора.

Вовсе не хочу сказать, что фильмы дебютантов избавлены от изъянов. Они шероховаты, в них много ученического, целая палитра ошибок — монтажных, смысловых, режиссерских, операторских. Но чего они лишены напрочь — сытого равнодушия, подмены живой сути глянцем... Из их маленьких фильмов можно было бы, как из разрозненного паззла, сложить картину «российской действительности образца 2004 года». Причем, в отличие от «взрослого кино», в основном ограниченного рубежами Москвы, географическое пространство фильмов молодых простирается от жаркого юга до Крайнего Севера.

«Взрослое кино» осторожно и неуверенно выходит на многополосную жанровую дорогу, «дети» учатся погружению в глубины жанра сызмальства. Рискуют. И нередко выигрывают. Комедия — самый трудный, скользкий

жанровый путь. Единицы не срываются с этой проволоки в болото фола. «Не стой под стрелой!» Игоря Истомина — пластическая зарисовка на тему «вынос государственного имущества со стройки». Микст игрового и документального. По сути, художественно переосмысленный «Фитиль». Две бабенки ежедневно нагло затариваются общественным цементом для личных нужд прямо на глазах у рабочих. Постепенно на стройке начинается охота на «ведьм», которые ускользают буквально из-под... крюка крана. Самое смешное в фильме — реалии строительного быта. Рядом с табличкой «Мату — нет» штрафная банка с мелочью, наполняющаяся «звоном» на глазах. Фильм был бы еще точнее, смешнее, если бы авторы осмелились решительно избавиться от диалогов. Текст не несет ни смысловой, ни эмоциональной нагрузки. Напротив, становится балластом легкокрылого действия. Пародийная музыка, отсылающая к «Джеймсу Бонду», оперные темы, шумы без лишних слов решают поставленные задачи.

Есть примеры, когда жанр становится ловушкой для неокрепшего творческого организма. «Ночь длинной пшеницы» Марии Мельниковой — попытка снять мистический триллер. Героиня с лицом Неточки Незвановой мстит деревенским упырям, погубившим ее маленькую дочку. Весь фильм она последовательно «играет» в реальную игру «убей убийц». Но сцены насилия не свободны от явного смакования. Нет динамики нарастания саспенса. Нет ироничного отстранения. Все холодно. Неоправданно. Самодеятельно и фальшиво.

Несмотря на проявившийся вкус к жанру, в среде молодых авторов по-прежнему распространены меланхоличные истории. Меланхолия — подруга юности. «Птахи» Татьяны Киселевой — романтическая зарисовка любви обреченных на смерть молодого преступника-наркомана и наглотавшейся таблеток, настроенной на суицид девушки. Сверху над заснувшими навеки «птахами» кружатся птичьи перья. Красиво — аж жуть. Сюжет очень напоминает детские дворовые песни про то, как уркаган полюбил главную красавицу микрорайона.

Молодому автору кажется страшно важным перенести на экран собственные сиюминутные переживания. При этом он ограничивается «назывными предложениями», не утруждая себя «дополнения-

«Up and down», режиссер Станислав Лебедев

«Любовь», режиссер Александр Ламакин

ми», «обстоятельствами места, времени», эпитетами, полагая, видимо, что кино-бреф — краткое высказывание. Вот, например, девушка изменила. Обидно до смерти. Под ироничную французскую песенку молодой человек переживает так сильно, что бреется наголо. Все устаканивается, когда в пабе он встретит точно такую же одинокую душу, обритую злодейкой судьбой под ноль.

Зато психологически тонкая зарисовка «Окно» Ольги Смирновой смотрится без надрыва. Об умирающем в больнице клоуне. Гримасами и несложными фокусами он веселит детвору за окном. Или больных в палате? Ведь детский смех для них — лучшее лекарство. Когда же клоун исчезнет, мы выглянем из его окна. И увидим, что напротив — глухая стена.

«Любовь» Александра Ламакина — простая картина, но словно сделанная по завету Блаженного Августина: «Я еще не любил, но уже любил любовь и, любя любовь, искал, кого бы полюбить». Захудалый городишко, блочный дом, окруженный палисадниками. Утро, будильники из всех окон. Подгоревшая яичница. «Где зеленые носки?» «Кот обоссал — выбросили». Из окна крик: «Чья кошка выпала?» Фиксация деталей-пустяков, «избранные места из потока жизни», за которыми исподволь нагнетается буквально не сформулированное: щемящая грусть, ностальгия по дому, подступающая к горлу уже в момент закрытия входной двери. «Любовь» — самая светлая и проникновенная картина нынешнего смутного времени.

В некоторых работах поразительна способность к созданию атмосферы. В фильме «Зима. 199...» есть история пространства. Похоже на Осетию или Дагестан 90-х. Из окон домов торчат трубы самодельных печек. Холодно. На дрова вырубаются деревья с центральной улицы. Звуковая партитура прописана каллиграфически. Шорох снега. Пустой дробный звук. Это сыплются кукурузные шарики в алюминиевый таз. Подросток у серого окна рассматривает в бинокль подробности серой действительности. Мама с распухшими ногами в шерстяных носках чистит кукурузу. Початками топят буржуйку. Из зерен варят суп. В соседней комнате позывные «Просто Марии» — ежедневные тантры, переводчик, будто стихи, произносит мексиканские фамилии. Влекомая умиротворяющими звуками, мать сбрасывает с юбки остатки кукурузы и покорно шаркает к единственному голубому окну дома — телевизионному. Спустя время подросток заберется в кузов военного грузовика, везущего невесть куда дефицитные дрова, и, подобно лисе из сказки, будет сбрасывать деревяшки на полотно дороги... Затемнение плашмя накроет экран. Аккомпанемент неистощимой «Просто Марии» дополнится равномерным постукиванием. В кадр войдет перебинтованный подросток... на костылях. И взглянет в окно. Как обычно, серое.

В большинстве своем дебютанты не слишком занимают себя мучительным поиском визуальных изысков, открытием небывалого киноизображения. И все же есть работы с драматургически продуманным видеорядом. Короткометражное кино — уникальная возможность постичь и освоить тайны кинопластики. Кто позволит сделать полнометражное кино про дверь? А кино-бреф одарило обаятельной визуальной притчей. Смешной и печальной, решенной без текста. Юмора, философии — всего в меру. Дверь — героиня одноименного фильма, а плосколицый чудик (метр с шляпой) — герой, в нее влюбленный. Укравший ее, заветную, словно невесту. С ней буквально весь фильм носящийся. Теперь это его собственная «дверь в мир». За ней — преступники, милиционеры, девушки, дождь и солнце. Автор — Владимир Котт.

Макси-проблемы мини-кино

Иной короткий фильм — памятка «молодому бойцу»: чего следует избегать начинающему режиссеру. Может быть, ВГИКу издать такую памятку со списком запретов, профессиональных вето?

Проблема первая, впрямую связанная с требованиями формата: многим авторам никак не удается осознать, что короткий метр — не эпизод полнометражного фильма, а самоценное произведение.

Проблема вторая, вытекающая из первой: в подавляющей части фильмов, и, что обидно, даже в лучших из них, отсутствует финал. Он будто бы и не предполагался. Смотришь кино, ждешь развития событий, а действие внезапно прерывается титрами — с тем же успехом они могли бы появиться и раньше, и много позже.

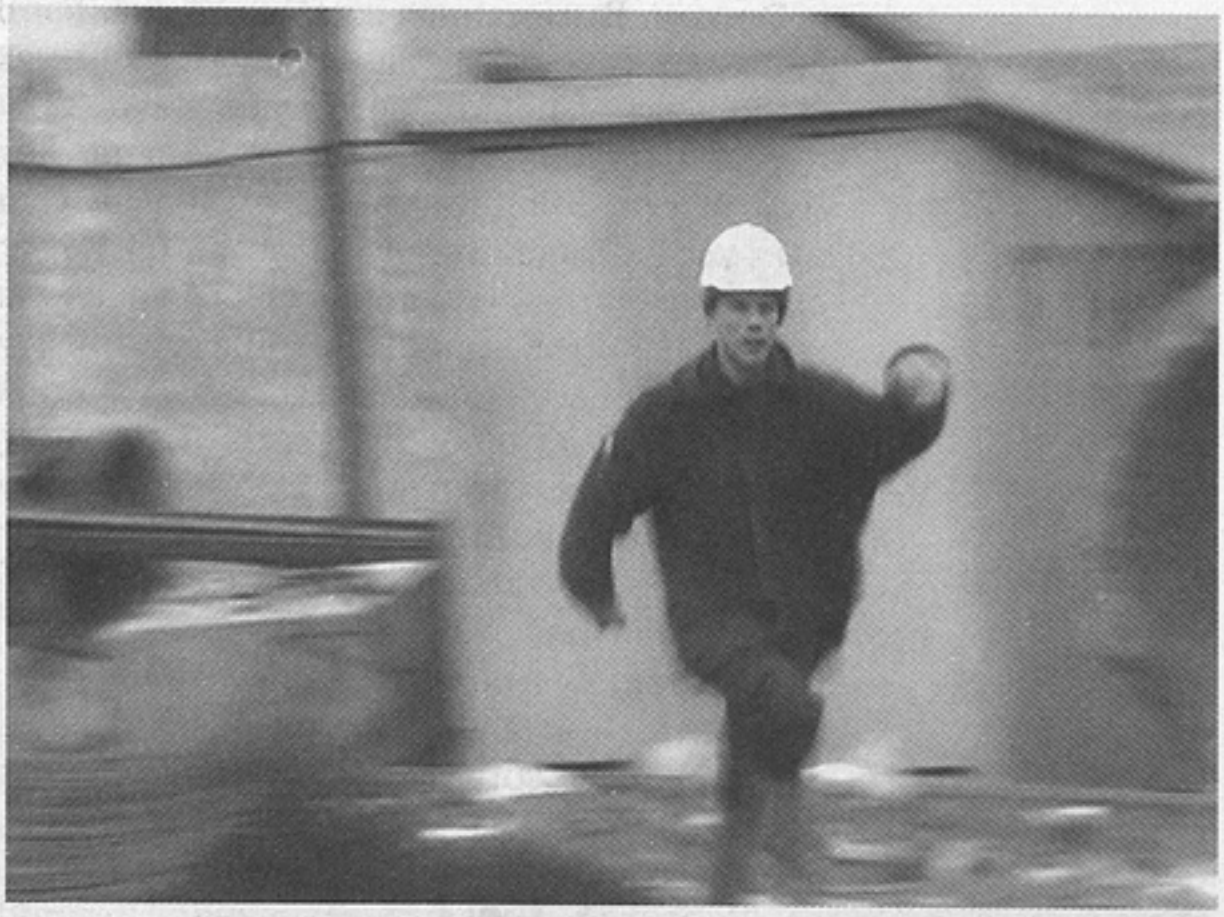
Проблема третья — самоуверенность, с которой дебютанты берутся за так называемую детскую тематику. Общеизвестно, что работа с детьми — самая каторжная в кино, требующая особого дара, специального характера, да просто призвания. Легче всего проколоться в кинематографической «детской», чему существует масса примеров, в том числе и во взрослых фильмах.

Проблема четвертая — музыкальное оформление. Следовало бы читать для режиссеров углубленный курс музыкальной литературы. Из фильма в фильм перетекают замученные эфиром темы из цикла «классика для всех». Пора наложить мораторий на музыку Вивальди, Моцарта, Пёрселла...

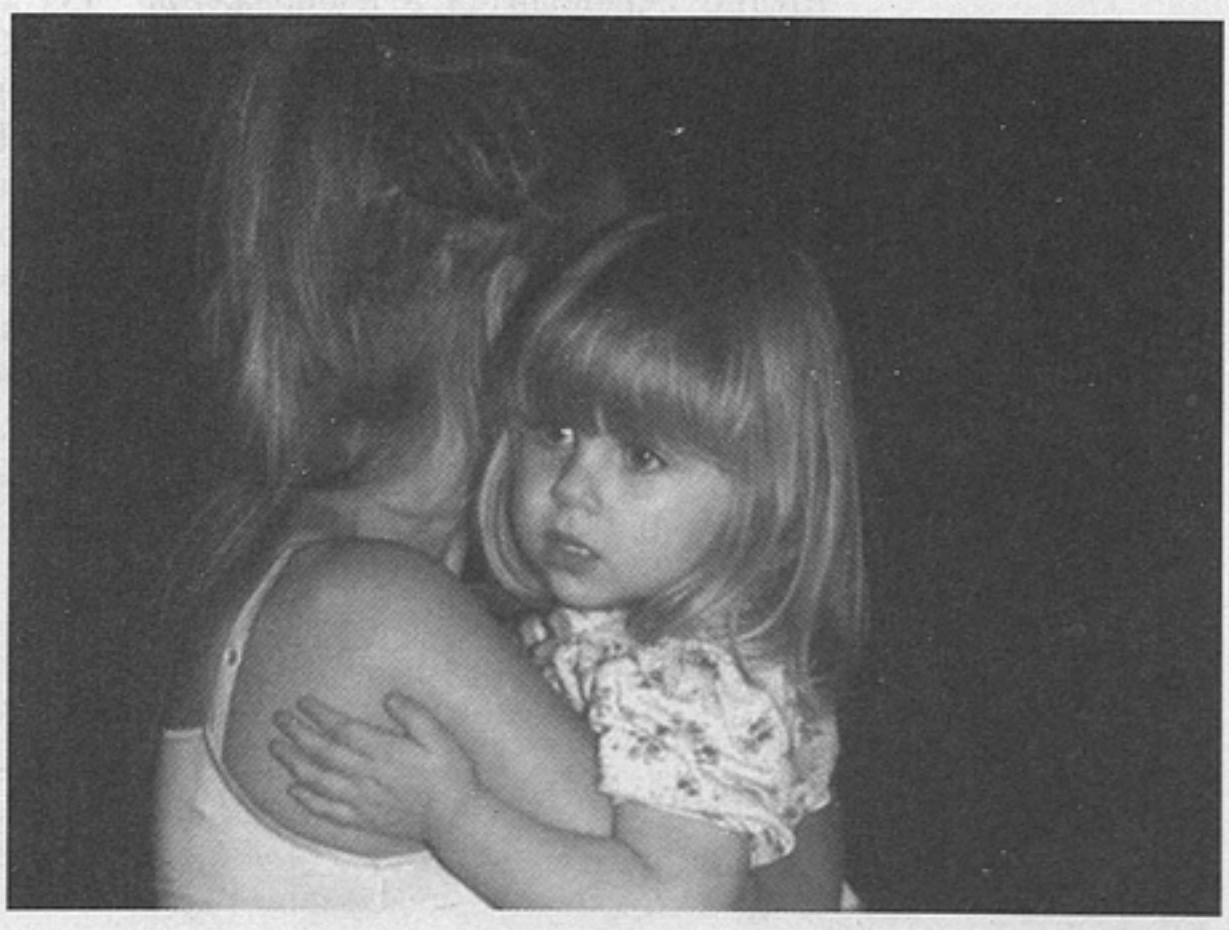
Проблема пятая — степень влияния мастеров. Диапазон зависимости простирается от стиля до мировоззрения. Можно с первых кадров угадать картины мастерской Хотиненко, Соловьева—Рубинчика, Абдрашитова. Подчас очевидное воздействие учителей идет на пользу картинам. Однако некоторые «влияния-вливания» губительны. Словно смотришь картину известного мастера, но снятую с завязанными глазами.

Проблема шестая (старая, как киномир) — отсутствие качественного сценарного фундамента. Большая часть картин, снятых по оригинальному сценарию, грешит тривиальностью, необязательностью интриги, примитивностью диалогов, случайным кастингом.

В отсутствие надежной сценарной основы молодые режиссеры обращаются к хорошей литературе. И, похоже, мастера поощряют это стремление. Экранизация как «роман воспитания» для молодого режиссера прививает вкус не только к слову, но к тому,



«Не стой под стрелой!», режиссер Игорь Истомин



«Ночь длинной пшеницы», режиссер Мария Мельникова

что «за» словом. Перед дебютантом стоит непростая задача найти визуальный эквивалент литературному образу. Качество литературы задает планку изображению. Прежде всего это касается студентов мастерской Вадима Абдрашитова. Его ученики предпочитают строгую черно-белую фактуру, клаустрофобные пространства, на микротерриториях которых вершатся судьбы.

В довлатовском «Гаруне» (режиссер Павел Фетисов) значение фона разрастается до доминанты фильма. Фон — лай собак. Двое просыпаются в крохотной лачуге 1 января. Сразу понятно, где. Несмолкающий лай собак — звуковой образ «зоны», раздвигающий невидимые границы колючей проволоки до необозримых. Вода, замерзающая в кастрюльках и рукомойнике, — визуальная метафора несвободы. Повсюду приметы несбывшихся надежд: грязная посуда на столе, липкая клеенка, разбитый шифоньер с тряпками, неуютный холодный быт. Горькое послевкусие вчерашнего праздника, который то ли был, то ли не был.

«Попутчики инжира» Егора Анашкина — короткая драма, втиснутая в пространство купе. Скромный по задаче небольшой этюд, психологической нюансировкой напоминающий шукшинские «Печки-лавочки». Курсант едет в купе с женщиной, везущей на продажу инжир. Женщина не одна, с ребенком. Вымотанная жизнью до дна. Взгляд заискивающий. Курсант мечется между состраданием и юношеским максимализмом (кого он презирает больше — похотливого златозубого проводника, требующего плату за проезд натурой, или женщину, безропотно отдающую «должок»?). Минимум текста. Эмоциональный «микшер» сбавлен до минимума. За будничным убаюкивающим звукорядом (стук колес, звон ложечек, стаканов в подстаканниках), ничего не значащими диалогами — пронзительная тихая драма. Абдрашитов вместе с учениками продуманно выбирает «сюжеты для небольших рассказов». Когда волнуют не «истории движения», а, как говорил Борхес, «истории прибытия». Когда всего важнее мгновения, в которые человек узнает, кто он. Мгновения ослепительных прозрений, которые ярче, значительнее иной долгой судьбы.

Фильм «Хват» по Набокову (режиссер Анна Кельчевская) демонстрирует, как при малом бюджете можно решать задачу воспроизведения давно угасшей эпохи и ее обитателей. Стилизация временами точная. Главное настроение — тотальное разочарование, в котором отражается никчемная жизнь «чванливого чужака, которого хлопнули по спине и сказали: «Расслабься».

Дебютанты обращаются не просто к литературе — к хорошей литературе: Довлатов, Горький, Набоков, Платонов. Песчаный язык Платонова трудно переводится в изображение. Тут поразительная сокровенность, драматизм спрятаны за будничным потоком слов, тайна невыразимых чувств — за чредой подробных описаний. Когда смотришь фильм Александра Горновского «Сын», вспоминаешь, что Платонов писал на плохой бумаге. Изображение тускловатое, словно подпорченное паровозным дымом. И еще. У «картинки» эффект маслянистости (в какие-то моменты даже ощутимы запахи паровозного депо, сажи, липкой черной смазки). Вызывает уважение попытка угадать, нащупать чувственную природу экрана. Механик Петр Савельевич не спит, переживает: в кривошибе слабина, масло сорное, палец поворачивается на ходу, надо бы болящий палец машине вывернуть... И приходит фантастический сон, в котором одушевленный паровозный механизм живет по своим неведомым законам. Названому сыну Кондрату механик пеняет: «Как же ты пальца не услыхал? Ведь он стонал и кричал».

Темный кадр с высвеченными лицами, с деталями скромного быта домишко, в котором живут Анна Гавриловна и Петр Савельевич, свыкшиеся друг с другом, как детали паровозного механизма. Им тоже трудно. И боль от утраты сына не вынешь из сердца, как болящий палец из машины. Вот они и терпят. Благодаря точной игре Назарова и Остроумовой, возникает то самое непроизносимое, вязкое, как у Платонова, внутреннее движение. При

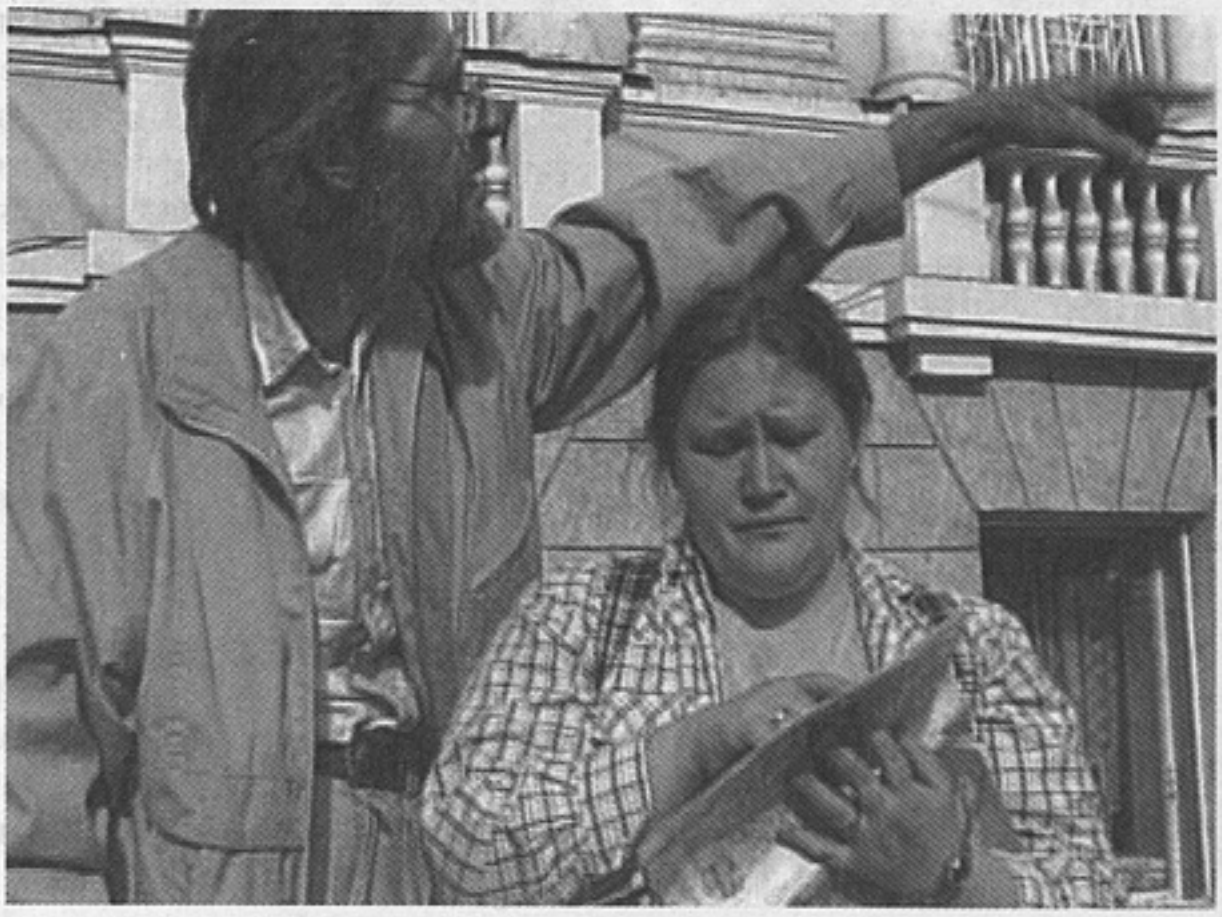
явных ошибках и неточностях автору удалось самое трудное: нащупать пограничье временного и вневременного, чтобы вдруг почувствовалось: «скрип костей и свист сквозняка» (Блок).

Ретростилистика на российском экране неожиданно оказалась тотально доминирующей, без сопротивления овладела полным метром («Долгое прощание», «Русское», «Водитель для Веры», «Папа»). Обращение к «завершенному прошлому» для дебютантов не стало «обязательной программой». Вместе с тем, погружение в ретро может быть настоящими университетами для начинающих кинематографистов.

«Путь» Светланы Шиманюк — погружение глубоководное. В XI век. Фрагмент из исполненной драматизма, испещренной трагедиями истории крещения Руси. Прорубь. Кричащий ребенок. Рукодельная массовка. Снято культурно. Но длинно. Не всегда понятно. Сразу угадывается манера, избранная примером для режиссера (тем более что костюмы для съемок одолжены у группы «Трудно быть богом»).

На протяжении всего фильма Дмитрия Васильева «Ждать» проступают лики иных картин. Поначалу фильм похож на «Любить» Калика. Потом меняет маску, решаясь походить на хуциевскую «Заставу Ильича». Потом... В общем, до собственного лица дело не доходит. В «школе» так принято. Студенты срисовывают Рембрандта, Веласкеса, Петрова-Водкина. Однако для авторов кино-бреф стремление воссоздать стилистику 60-х оборачивается пленом. Самое удивительное, что штампы кино 60-х «заразны», а вот атмосфера, подлинные открытия почти невоспроизводимы. Старательное ученичество вообще бич нынешних молодых, не отличающихся лихим, беспутным, вопящим с экрана желанием удивить: «Эй, мир, я пришел! Не ждали?»

Канн заинтересовался тремя картинами: «Одя», «Столичный скорый», «Двое». В «Столичном скором» девчоночки фабричные мечтают о Москве не по-чеховски. Стоят девчонки, короткие юбчонки задрав перед проносящимся поездом. Назойливо строчит швейная машинка на фабрике. Встык со стуком колес. Поезд проносится, мелькают стекла, девочки танцуют... Все оттого, что скучно им с местными сверстниками. Скучно на фабрике и в городке. Ощущение то-



«Письмо Лены Чебыкиной», режиссеры Николай Тележников, Стелла Панова

«Столичный скорый», режиссер Артем Антонов

тальной беспросветной скуки на фоне проносящихся мимо «столичных огней» — главная интонация фильма. Артем Антонов сделал неплохую, с точки зрения профессии и по настроению, работу. В фильме все слажено: классный кастинг, крепкий сценарий, хорошая операторская работа. Нет сомнений: режиссер уже трудоустроен, ибо фильм отмечен и оценен по достоинству. Правда, в оптимизме кроется доля скепсиса. Ведь победителя конкурса короткометражных фильмов «Кинотавра» уже заприметили «глазастые» телеканалы. Значит, прежде чем окончательно обосноваться в профессии, ему придется наглотаться отравляющих веществ скоростного поточного сериального ремесла.

Настроение угадано и в фильме Екатерины Гроховской «Двое». Непритязательная, подчеркнуто будничная микрозарисовка двух одиночеств. Тусклый быт холостяка (в этой роли прекрасен Ю.Назаров). Гриб в банке. Фото умершей жены. И встреча, придающая смысл жизни. С собакой. Тоже одинокой.

Эстетские виньетки, параллельные изыски, некрофильские потемки не увлекают нынешних дебютантов. Чего не скажешь о самом вопросе смерти, поставленном скорее в философско-бытийном аспекте. «Каунасский блюз» Павла Санаева — традиционное крепкое кино с хорошим артистами. О смысле жизни. И смысле смерти. Можно ли вообще придать смысл уходу из жизни? Имеет ли право потерявший надежду весьма пожилой господин самостоятельно принять последнее в жизни решение?.. Каждый из трех друзей ищет собственные ответы на нерешаемые вопросы. Герой Донатаса Баниониса живет... ожиданием смерти, полагая, что не такой уж это большой грех, когда тебе восемьдесят. Когда остаешься один, на вопрос «что день грядущий нам готовит?» у тебя весьма пессимистические ответы. И как тут быть с правом «нажать на кнопку» и выйти «по требованию»? Жаль, работе существенно мешает не только неважное качество цифровой съемки, но и боязнь глубокого погружения в тенеты нерешаемых проблем, вот фильм и скользит, не утруждая себя, по сюжетной поверхности.

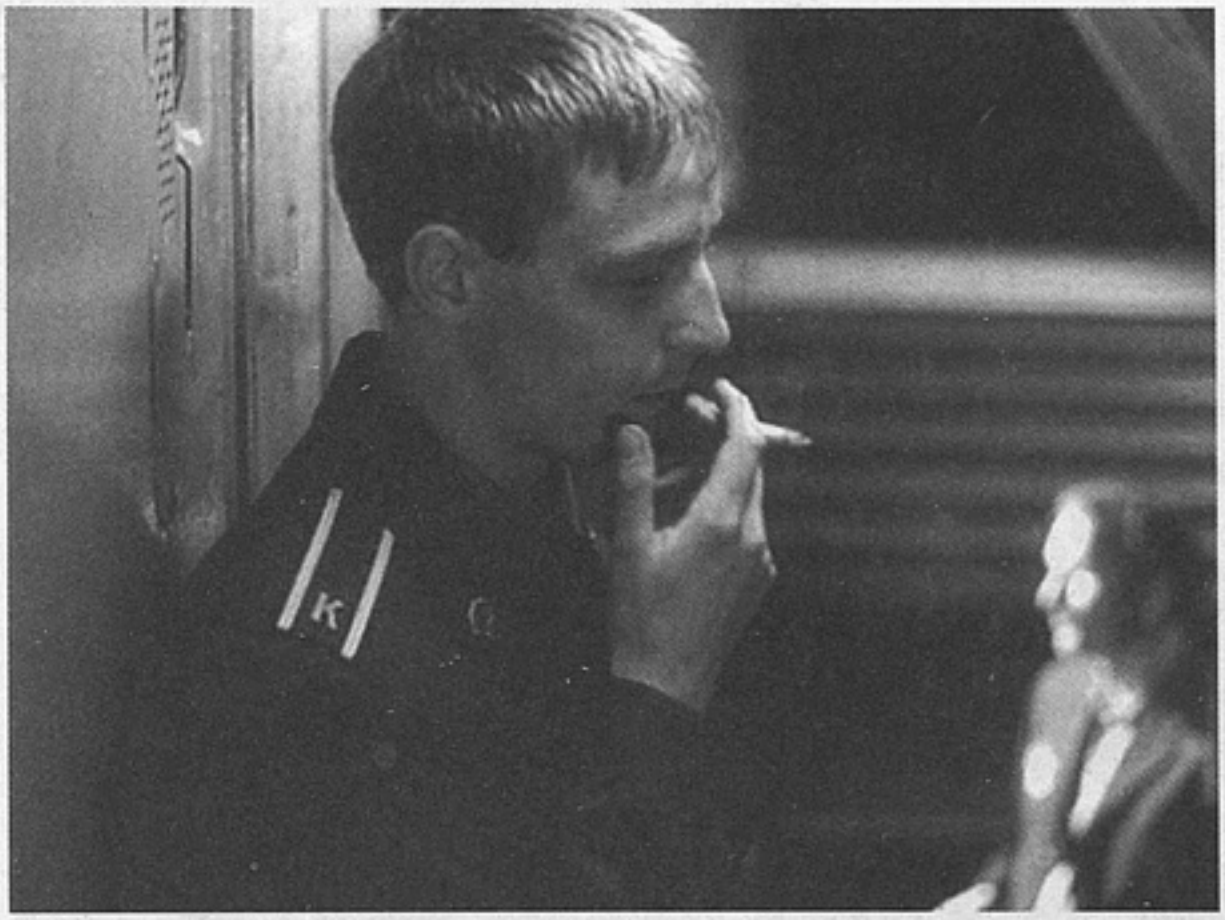
Мне показались наиболее интересными картины, осваивающие пограничье стилистики кино документального и игрового. Вот мыши, к примеру. Кроме брезгливости, идиосинкразии не могу выцарапать из сердца ни одного иного оттенка эмоции. Это до просмотра фильма «Вредители». После же, а главное — во время, ловлю себя на постыдном, смешном даже сочувствии, умилении... Это кому сочувствие, мышам? Мария Кондрикова снимает вовсе не научпоп про мышей (как она сама в каталоге определила свой фильм). Мария снимает игровое кино. Без диалогов, правда, ну что поделать, если в герои назначаешь грызунов (в предыдущем фильме избранниками режиссера были тараканы) и они вольготно «обживают» специально выстроенный «павильон» среди живописных банок с крупами и соленьями. Любят друг друга, ссорятся насмерть, устраивают поединки, рожают и воспитывают потомство в меру мышиных сил. Фильм запоминается, хотя можно было бы его сократить и — главное — прописать контрапунктно-конфликтные взаимоотношения текста с изображением.

Еще одна неожиданная картина — «Я — женщина» Натальи Журавлевой. Героиня — обычная провинциальная тетенька. В качестве обрамления среднестатистического портрета — поселковые зарисовки. Телята во дворе. Сено. Мальчишки, бегущие за тетенькой с дразнилками. Стоп. Только тут становится ясным нестерпимое положение в деревенском пространстве этой милой молодой женщины, дочки истового коммуниста, оказавшейся транссексуалом. Заслуга режиссера в том, что, вступив в воду опасной проблемной зоны, она сохранила доверительную интонацию, выдержала спокойную тональность под стать героине. Эта героиня — полная противоположность распространенному в кино шокирующему образу, в котором главное — вызов и провокация. Она не хочет ни шокировать, ни провоцировать. На протяжении всей жизни лишь пытается исправить ошибку природы, понимая, что сие практически недостижимо. И поэтому живет только, когда спит.

Кстати, трудно не заметить еще одну особенность нынешней «редакции» короткометражного кино. В очень большой степени оно делается крепкими девичьими руками. Ладно бы только режиссерами, но и операторами. Даже мэтр Вадим Юсов не мог удержаться и подчеркнул тенденцию широкомасштабного «дамского вторжения» в изначально мужскую епархию.

Вот еще один чудик. Натуральный голландец, но отчего-то желающий проживать в русской деревне. Причем как назло легально. Чиновники, понятное дело, допустить такого произвола не могут. Их шпиономания гложет. А голландец, «черт нерусский», разрежает ветки, освобождая дорогу к мощам святого Симеона, убирает мусор в Верхотурье. Ну точно, нарывается... Жаль, закадровый текст фильма «Письмо Лены Чебыкиной» Николая Тележникова и Стеллы Пановой (в названии — имя любимой женщины голландца) слишком уж литературный. Оттого становится препятствием на пути естественного движения фильма-судьбы.

Зато герой «Трансформатора» пишет, как слышит. То есть говорит, как думает. А думает он про свою жизнь. Жизнь у него непростая. Вез большой трансформатор из Питера в Москву, а тот возьми да и вывались прямо на полпути. Ну как теперь этот трансформатор бросишь, тут ведь одной меди, знаете, сколько? Вот сидит в будке, про жизнь нам, значит, рассказывает. Помимо слов матерных других знает немного, какая жизнь — такая и речь. Мы внутри трансформаторной будки, той самой, что вывалилась во время транспортировки. А героев на самом деле — двое. Только другой практически все время молчит. Хотя тоже нетрезв. Поэтому фильм Антуана Каттена и Павла Костомарова превращается в монолог, снятый с перерывами на титры: «Прошло две недели» или «Наступила весна». А будка... ни с места. И герой все «пишет, как слышит»... Что наша жизнь? Чистый трансформатор.



«Попутчики инжира», режиссер Егор Анашкин

«Сын», режиссер Александр Горновский

Ау, безумство храбрых!

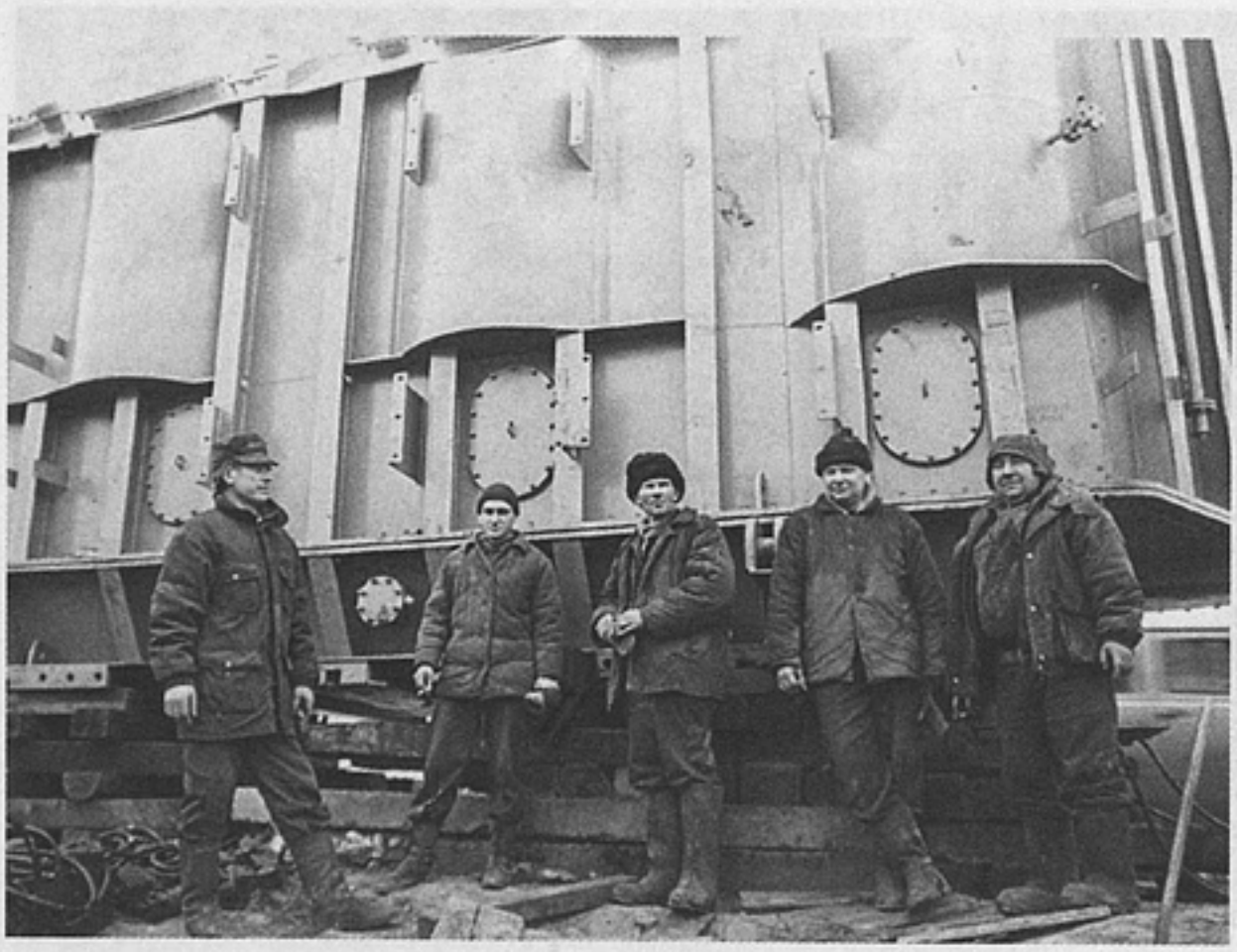
В общем, при всем разнообразии тем, жанров, стилей в работах молодых кинематографистов кинобреф расстраивает... отсутствием безумства. Да и племя дебютантов вовсе не вы-

глядит «младым и незнакомым». Всё, как прежде, — сорок, тридцать, двадцать лет назад. Перепевы оттепельного советского кино да и ощущение от фильмов, будто снимали их люди, умудренные опытом, осторожные, пожившие. Так что вполне логично итоговое ощущение: дефицит «киношока», незапрограммированного действия. Ключевого. И оно случилось. «Ключевое действие» (Deadline) — фильм Павла Руминова. Но сначала на сцену Зимнего театра «Кинотавра», где при небольшом скоплении зрителей проходил конкурс короткометражного кино, вышел долговязый молодой человек и произнес кратенькую прокурорскую речь. Мол, впечатление, что во ВГИКе стоит машина времени, переносящая режиссеров назад в 60-е. И все, что мы тут смотрели, — перепевы папиного кино. Сколько можно жить прошлым?..

«Трансформатор», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттен

«Я — женщина», режиссер Наталья Журавлева

Под шуршащее недоумение шокированного зала возвращается на свое место. Вот нахал! Посмотрим, что он сотворил... 52-минутный поток истории о муках творчества сценариста не лишен недостатков. Есть драматургические спады, есть лихие виражи. Но как бы то ни было, это самый драйвовый фильм нынешнего сезона. Классно придуманный, решенный минимальными средствами, изобретательно смонтированный.



Сюжет. Автор буквально под дулом («стечкин»? «калашников»?) должен завтра сдать (послать по электронной почте) сценарий второсортного ментовского «мыла» «Петербургский расклад». Руминов жонглирует смыслами слов, превращая идиомы в очевидную реальность. «Претворенные в жизнь», они взбивают будни в густую пенку триллера. Страх белого листа, муки творчества, сочинение «из-под палки», дефицит-вдохновения-хоть-режьте — в общем, весь пыточный арсенал, многократно испытанный на себе каждым, кто ведает, что такое авторские муки. Вот, к примеру, заказной сценарий. Но если сценарий «заказан», то кто висит на волоске между жизнью и смертью — сценарий или его автор? Или что значит «закончить работу к завтра»? Deadline и есть приговор, не подлежащий обжалованию? И будет ли приговор приведен в исполнение, зависит теперь только от твоей «исполнительности». Нарушив закон «ключевого действия», ты разрушаешь гармонию — если не Вселенной, то своей собствен-

ной жалкой жизни. Так что напрягай мозги, вымучивай скорей реплику следователю, а то он бешено смотрит уже не на допрашиваемого, а прямо на тебя. Крупно на мониторе его зверское лицо, он страшно вращает глазами и разъяренно мычит: «Мммммм...» Не доставай его, всего-навсего один вопрос. К примеру: «Где ты вчера был?» Ну вот, для «мыла» совсем неплохо. Только недоумок допрашиваемый вдруг отвечает: «Вы что? Я же вчера был здесь, в камере». Точно, крыша съезжает и вот-вот обрушится прямо на тебя. Ворочай мозгами скорее. Мама тебя сколько времени вынашивала? Может, два года? Или два месяца? А, девять-таки?! А все почему? Потому что мама уважает сроки...

Большая часть фильма — крупные планы героя, его монолог. Но изрезанный в синкопирующем монтаже, наподобие кинотриллеров (Руминов — один из самых плодовитых сочинителей триллеров), этот «дневник подсознания» не выглядит нудным. Лишь в финале становится понятно, что, скорее всего, окровавленный автор и не выходил из квартиры. Его пытали, выбивая подробности сюжетных перипетий и диалогов сами герои рождаемого в муках, на глазах зрителя «произведения».

Авторская самоирония, пронизывающая «Ключевое действие», а главное, степень свободы, нарушающая установки и пределы «школьной программы», делают фильм Руминова исключением из шеренги правильных работ. Оказывается, в пространстве кино-бреф возможен рывок в неизведанное. Это же спринт. Потом придут осторожность, выверенность стиля, экономия сил. Сейчас еще простительны ошибки, сбои. Главное, чтобы дыхание было легким. И еще... чтобы ключевое действие в картине обязательно было.

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

Стайерская дистанция

БЕСЕДУ ВЕДУТ АСЯ КОЛОДИЖНЕР И ПЕТР ШЕПОТИННИК

— В чем была идея такого короткого формата вашего последнего фильма «Sapiens», или в процессе работы он должен был перерасти в длинный?

— Нет, этот фильм я никогда и не предполагал снимать в большом формате. Первый сценарий возник еще в конце 80-х годов, в объединении Игоря Федоровича Масленникова, которому он очень понравился, однако тогда ничего из этого не вышло. Предполагалось, что будет двух-трехчастевый телефильм, снятый на «Бетакаме». Но тогда у всех у нас была перестройка, и, естественно, перестраивались абсолютно все. Поэтому сценарий. был благополучно потерян на Ленинградском телевидении... А это был единственный экземпляр. Понятное дело, у меня тогда не было компьютера, и я печатал сценарии на машинке, иногда в одном экземпляре, потому что всегда было лень подкладывать копирку. А по прошествии какого-то времени кто-то из моих звукорежиссеров вспомнил об этом сценарии. И жена меня достала, просто месяца два все время надо мной висела и жужжала, как муха. Мне так это надоело, что я сел за компьютер и за ночь восстановил текст, практически полностью. Единственное, что я не вспомнил точно, это трехстишье Басё, но в итоге в фильме появилась закладка в книге Басё, то есть осталось мое ощущение от прежнего его прочтения.

Что касается ощущения полнометражного фильма, которое в тебе в какой-то момент возникает, то это тоже вполне нормальное ощущение. Ведь каждый фильм как синкретический феномен обладает своей идеей — большой или маленькой, новаторской или не новаторской, развернутой или, наоборот, свернутой, — замкнутой в самой себе. Идея фильма не влияет на его размеры. Если можешь выразить ее лаконично, то это и будет короткий метр, если нет, то длинный. Это все равно что марафонскую дистанцию пробежать, как стайер, а стайерскую дистанцию, как спринтер. Но когда делаешь короткий или длинный метр, то ощущения от того или иного пространства фильма остаются. Хотя в данном случае мне сложнее говорить об этом, так как «Sapiens» снят с одной точки, и, собственно, здесь ничего не происходит. То есть вокруг этой точки мир людей движется, но тот, кто смотрит на этот мир, остается неподвижным.

— В том-то все и дело, что вроде бы ничего не происходит, но в то же время происходит что-то очень важное.

— Собственно, для меня в «Sapiens» главным было то, что в суете своего существования мы проходим мимо мелочей, не замечаем очень малого, но, быть может, ценного. А что такое человек? Это достаточно молодая субстанция живого на Земле. Тараканы жили еще во времена динозавров, а человека тогда не было (хотя вроде бы какой-то отпечаток его где-то нашли, правда, все это весьма проблематично). Мы появились на Земле непонятно

«Sapiens»

откуда, однако считаем себя ее хозяевами, высшими существами. Но, быть может, есть и другие формы жизни, которые, не обладая человеческими свойствами, являются равноценными нам.

Нелепость нашего бытия поражает — в какой грязи иногда мы живем. Известно, что ни одно живое существо не может существовать в собственных отходах, кроме человека, который, как ни странно, приспособился к этому, особенно в России.

— Отсутствие коммерческого потенциала в работе над фильмом освобождало вас или наоборот?

— Я об этом не задумывался. Министерство культуры выделило деньги. Естественно, что со стороны никто бы мне их не дал, потому что фильм не дешевый, он был сложен по процессу технологии. У нас была дорогая камера, дорогая оптика... Конечно, я понимаю, что нормальный продюсер заинтересован в том, чтобы такой короткометражный фильм был снят, ну, максимум за пять тысяч долларов. У нас, безусловно, значительно больше. Кстати, я думаю, что все это для непосвященного не видно и что, в свою очередь, это не умаляет достоинства или недостатки картины.

У нас съемочный период был десять дней, а работали мы над фильмом семь месяцев. То есть все это время мы сидели в монтажной и скрупулезно, по кадрику, делали сначала монтаж черновой, а потом компьютерный. Фильм хорош тем, что с диска напечатали негатив уже на пленке, и ничего поменять больше было невозможно. То есть как мы его задумали по цвету, так все и осталось. Единственно, можно было печатать темнее-светлее, но всю основную конструктивную позицию фильма изменить было нельзя, чем, в общем-то, я горжусь, так как получилась такая изначально авторская работа. Для всех. Я имею в виду и для меня, и для звукорежиссера, и для композитора Павлова, который живет и работает в Берлине. Может быть, поэтому я не могу отстраненно относиться к этой работе, хотя уже давно отошел от нее.

— Фильм практически немой. Почему?

— Я затрудняюсь сказать. Могу на это ответить только, что сначала были поиски цветности этого мира, потом поиски звука в нем. То есть звука через музыку, слышимую в наушниках одинокого бегуна, который пробегает мимо и в начале, и в конце. Здесь такой цикличный повтор.

— А как происходил кастинг?

— Главного героя — цветок — нашли достаточно просто, я уже не помню, как он называется, так как прошло много времени. Но это реальный цветок, как раз из тех, что ранней весной появляются. А по замыслу предполагалось некое промежуточное время, не зима и не весна, не весна и не лето. Нам еще немножко повезло. Когда мы начали снимать, загорелась трава. Кто-то, наверное, мальчишки, ее поджег, и вот под высоковольтными вышками ЛЭП все выгорело, хотя за то время, пока мы снимали, везде трава уже немножко подросла. И потому в кадре — черная земля, что нам как раз и было нужно, чтобы подчеркнуть строгую графику этого места.

Что касается кастинга актеров, то среди них есть и профессиональные — Андрей Краско, например. Он играет бомжа, который как бы интеллектуал

Александр Рогожкин

и постоянно пишет, правда, только в своей голове, роман или повесть. Остальные? В основном непрофессионалы — художник Загозкин, жена Кости Хабенского Настя... Я иногда шучу, что парень, который заглядывает в выхлопную трубу, — это Тодоровский, солдат, который падает, — это Андрей Шевченко из миланского «Интера», то есть, на мой взгляд, они похожи по генотипу, по структуре личности.

— А почему для фильма таким важным оказалось стихотворение Басё, которое, даже не вспомнившись, все-таки перекочевало в окончательный вариант сценария просто как память о нем — закладкой в самой книге?

— Потому что для меня в стихотворной форме, особенно короткой, всегда заключен очень большой смысл. И короткий метр скорее соответствует именно поэтической форме. Большой фильм — это проза, где можно развернуться, где можно очень подробно и неторопливо вести зрителей к нужному результату, где можно уходить в сторону, отвлекаться на какие-то посторонние сюжетные повороты. А короткий метр — это как взял перо, написал одно предложение, и точка. Всё.

Я вообще люблю восприятие прозы Мандельштамом: «... проза, это стадо быков, бегущее». Он сравнивал прозу со стадом быков, у которых аритмия. Поэзия недоступна аритмии. Это как одно легкое движение, как начертание иероглифа, когда взяли уголок платка, свернули его, обмакнули в чернила, как всегда это делали китайцы, особенно каллиграфы высокого уровня, и одним движением начертали нечто.

— Поэтому и возник Басё, ведь, если так можно сказать, его хокку — это тоже короткий метр?

— Да, стихи Басё — это предельно «короткий метр». Когда к нам на студию пришел из представительства Японии в Санкт-Петербурге человек почти баскетбольного роста (вероятно, он был из северной Японии), я попросил его почитать на японском языке стихи Басё, которые, надо сказать, он с трудом нашел (не знаю, быть может, в Японии он уже не столь популярен, как прежде). Я попросил его прочитать по столбцам: сначала первый, потом второй, потом третий. Он прочел. Я говорю: «Спасибо, теперь второй столбец». Он отвечает: «Это всё». Оказалось, подстрочник достаточно прост — цветы или цветок (здесь два понятия у одного иероглифа), поле, ах!, подвиг. Басё посвятил это трехстишье своим ученикам, которые вырастали и уходили от него, начиная существовать самостоятельно, и подвиг их в том, что каждый из них индивидуален. Я пересказываю все это в развернутом плане, а в японском языке все закамуфлировано и в огромной степени зашифровано, потому что в старояпонском написании только «ах!» (хотя, что это означает по-настоящему, я не знаю) имеет три иероглифа, остальные слова — по одному иероглифу. В результате у меня после этого чтения возникло такое странное, неприятное чувство, не выдумали ли европейцы — по крайней мере в большей степени — сверхсложную поэтическую структуру японского стихосложения? Может, она попроще? Я не говорю о философии, но мне кажется, что европейцы в своих переводах все немножко усложняют. Быть может, японские трехстишья — хайку, или хокку (все по-разному произносят, но лично я предпочитаю «хайку», как более нам близкое по произношению), — просто что-то наподобие русских частушек?

— А вам не кажется, что зрители, даже те, которые любят смотреть короткометражные фильмы, не готовы к восприятию этого жанра как серьезного?

— Да, думаю, что зрительское восприятие этим окрашено, ведь тут еще и чистая психология срабатывает. Но когда делаешь короткий метр, нужно изначально и полностью отрешиться от всего и существовать в этой структуре как чрезвычайно для тебя серьезной. Хотя, конечно же, короткий метр — это анекдот, который вам рассказали, но вы по-разному можете на него отреагировать. Лично я очень люблю короткий метр. Это не значит, что я всегда готов снимать короткометражные картины, так как это до-

вольно сложно. Я уже говорил, что «Sapiens» мы делали семь месяцев, а ведь это почти равнозначно работе над обычным полнометражным фильмом. И это, конечно, выматывает. Кроме того, это выматывает и раздражает продюсеров, которые не понимают, что ты делаешь, для чего ты это делаешь, почему ты еще сидишь за компьютером, хотя уже все давно должно быть готово. Они посмотрели черновую сборку, и у них было такое ощущение, что пора записывать звук и на этом успокоиться. Но для меня короткий метр дает возможность еще и экспериментировать. На полном метре это сложнее, чем на коротком. Мне кажется, после «Sapiens» я стал немножко умнее. И знаю, что некоторые вещи себе в будущем уже не смогу позволить и буду внимательнее смотреть на оператора... с поднятым молотком.

— Вы говорите, что в каком-то смысле этот фильм стал для вас еще и режиссерской лабораторией?

— Ну, в общем, да. По крайней мере, о работе, связанной с изображением, можно так сказать, вне всяких сомнений. Ну где еще есть такая возможность проверить, насколько можно ускоряться и насколько замедляться, как плывет фон. Если бы я заранее знал, то мы бы вообще снимали все в одной структуре, а фон бы при движении постоянно плыл. Это очень любопытный эффект, который, конечно, для игрового кино не годится, но для экспериментального фильма — безусловно. И со звуком тоже были разного рода эксперименты, которые вряд ли были бы допустимы в обычной кинематографической структуре. Когда к нам приезжал представитель Dolby Digital, я у него спрашивал, а можно, к примеру, это так сделать? Он сказал, что нет, так никто не делает. Я говорю, хорошо, но почему это невозможно только по той причине, что никто этого не делает? А я хочу сделать. Он — свое: никто не делает! Вот ведь довод какой. На мой взгляд, это странно — предполагать существование художника по инструкции, заведомо закладывая в нее идиотизм взгляда на какие-то простые вещи. То есть сзади звук помещать нельзя, особенно речь, это просто невозможно. Хотя, случалось, я помещал — и все было нормально, никаких претензий у представителей Dolby Digital не было. И в «Sapiens» у нас в начале музыка существует стерео и чуть-чуть развернуто, а по мере выхода цветка наружу переходит в моно и звучит за спиной зрителя. А в финале, после гибели, она заполняет все пространство, становится как бы гуляющей вокруг. И мне кажется правильным такой, в том числе и музыкальный, переход от объективности авторского взгляда к взгляду субъекта как существа, которое наблюдает за миром людей. Даже если все это расценивать как чистый эксперимент.

П У Б Л И К А Ц И И

Александра Хохлова. Фотопроба к фильму «Ваша знакомая»

В 2004-м ВГИКу исполнилось 85 лет. В этом году многие публикации «Искусства кино» были посвящены нашей старейшей киношколе. На страницах журнала уже выступили недавние студенты и их учителя, были представлены дебютные работы режиссеров и киноведов, напечатаны воспоминания выпускников о мастерах и однокурсниках. О проблемах кинообразования говорили известные кинематографисты. И в дальнейшем мы не раз будем возвращаться к этой серьезной теме. А сегодня предлагаем вниманию читателей три новые публикации, которыми мы отдаем дань почтения знаменитым вгиковцам Александре Сергеевне Хохловой, Сергею Васильевичу Комарову и Владимиру Гавриловичу Чумаку.

Н.ГОЛОВАНОВА

Эффект Хохловой

Первое, что сказал мне Кулешов, подойдя ко мне в холле второго этажа во ВГИКе, где я стояла у окна: «Ты будешь у меня учиться. Но я тебя предупреждаю — никаких упаднических настроений». Так что режиссурой я занялась, настроившись на оптимизм.

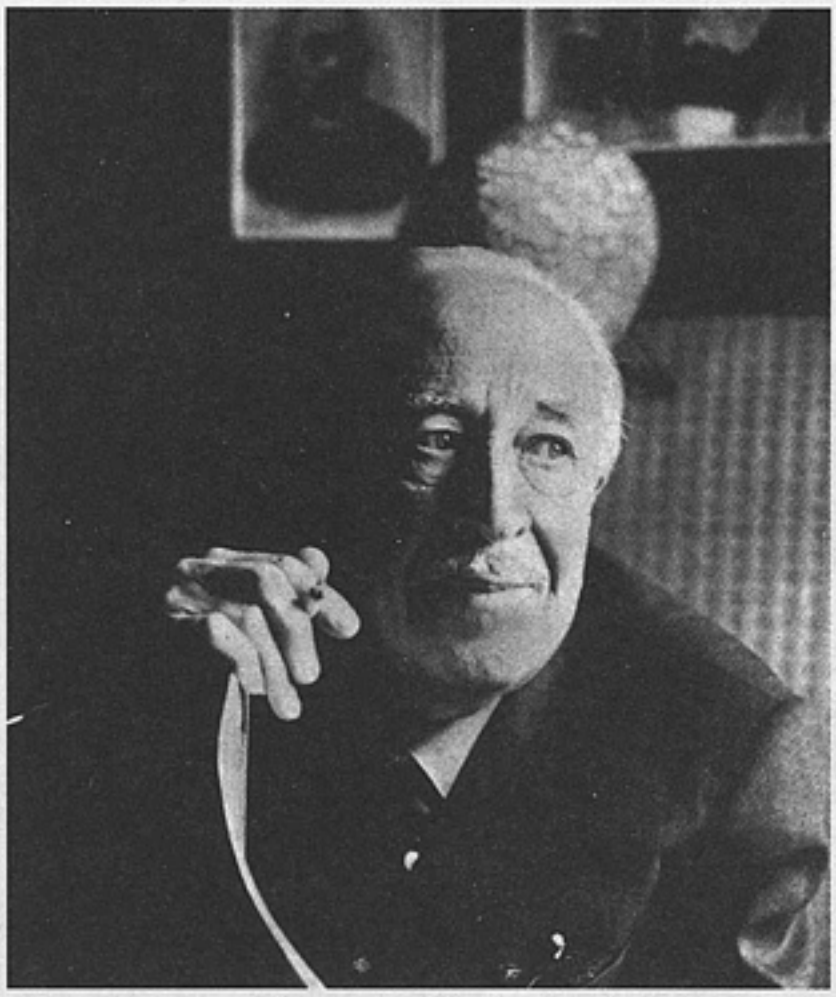
У нас был не курс, а Ноев ковчег: цейлонец, красавец монгол, не то изгнанник, не то беженец из Ирака, уроженец Берега Слоновой Кости, он же аристократичный черный парижанин, два маленьких вьетнамца, дикий горец и друг Расула Гамзатова, сентиментальный литовец, который вдруг так затосковал по родине, по семье и дочке, что на втором году обучения бросил ВГИК и уехал домой. А еще грузин, армянин и татарин. Плюс еще несколько граждан Советского Союза, среди которых, кстати, были и такие, кто до киноинститута уже получил другую профессию, — юный судебный исполнитель, летчик, океанолог... Совсем небольшой режиссерский курс да еще и без актерской группы.

И вот перед этим пестрым студенческим составом предстали наши мастера.

Он первый вошел. Седовласый, импозантный. От него так и веяло дорогой заграницей. Во всяком случае, рубашек с тонким кружевным пластроном никто во ВГИКе, кроме него, себе не позволял. Позже мы узнали, что он только что из Венеции, куда был приглашен то ли в жюри, то ли в ретроспективу и где его наградили за вклад в кино.

Следом — она. Не вошла — явилась.

Любой, конечно, кто ее видел, навсегда сохранил в памяти этот поразительный облик. Она не была хороша собой, но, как и многие из великих женщин, несла свой собственный образ красоты. Да и что считать красотой?



Лев Кулешов.
Конец 60-х годов

Одухотворенность, присущая ей, была много ярче того, что принято называть красотой.

Она следовала за ним, чуть приотстав. Словно выставляла его вперед, любуясь. Так они всегда и ходили, она — никогда впереди.

С Кулешовым у меня вечно были какие-то конфликты.

Мы, конечно, были молодые, непуганые, где нам было понять страхи и послушание того поколения, нам не нравилось, что он старался выбирать конъюнктурные пьесы для студенческих спектаклей. Теперь я думаю — не любил он ни этого времени, ни его романтических бредней, подыгрывать им не хотел.

А еще проблема: надо было выбрать такой спектакль, чтобы можно было развести по ролям своих экзотических студентов.

Смею предположить, он тихо подсмеивался над этим процессом.

Героя-геолога непременно должен был играть черный парижанин Поль Ава Эссиан. Этот герой-геолог страшно вращал глазами, скалил зубы и чудовищно коверкал русские слова. А я должна была играть восторженную простушку, которая готовится искать свою птицу счастья.

Играла я с чувством глубокого отвращения, за что разгневанный Кулешов влепил мне «четверку» по режиссуре. За то, как он выразился, стуча тростью по полу, что я как-то так сыграла, что все поняли, какая это дурацкая пьеса.

Вот так. В общем-то, ничего он и не скрывал.

Пальга-мальга — так звалась та птица счастья.

Трость была красивая, деревянная, с серебряным набалдашником, по-моему, что-то вроде серебряного льва. Он и вместо подписи рисовал льва. В молодости он был художник.

— А ты не вредничай, — сказала мне Хохлова в ответ на мои жалобы.

В самом начале нашего обучения нам предложили написать о своей жизни то, что мы сами считаем значительным, — чтобы мы могли лучше узнать друг друга.

Мне показалось неловким особенно раскрываться, и я написала такой легкий этюд, вроде стихотворения в прозе, о том, что действительно случилось со мной в детстве. О том, как я открыла оранжевый цвет.

Времена детства моего были во всех смыслах не очень щедрые. И все цвета были блеклыми, неяркими. То есть в природе и вокруг все разноцветье было, но оно как-то отсутствовало в нашей повседневной жизни. И вдруг мне подарили коробку карандашей двадцати четырех цветов. Почему-то меня больше всего потряс оранжевый. Он добавлял радости, этот цвет, я начала искать и выделять его, добывать его, смешивая краски и цветную тушь, я рисовала оранжевое и писала стихи про апельсины. Это было как наваждение. Говорят, так в Средние века открыли лазоревый цвет. Он ведь тоже существует в природе, пусть и не особенно часто встречается, но его не замечали и не распознавали, а потом вдруг разглядели и стали использовать.

Ну так вот, Александра Сергеевна мягко отмела комментарии моих од-

нокурсников, разгоряченных интересом друг к другу, а мне сказала: «Я думаю, нам будет о чем разговаривать».

Так и случилось.

У нее был холодный и суровый взгляд на предмет, лишенный чувствительности.

Общение с ней напрягало и подтягивало, как общение с живым, совершенным произведением — даже не искусства, скорее — природы.

Это качество когда-то называлось словом «порода». Оно же было присуще и Оболенскому.

Когда в предпоследние советские времена исчезли запреты и стали появляться люди «оттуда», многолетние наблюдения подтвердились. То же спокойное достоинство, естественность, доброжелательность, отсутствие дурацкой застенчивости, которую мы почему-то считали «воспитанием».

Нарядная пластика. У нее была нарядная пластика.

Возможно, дело тут в особых пропорциях тела, возможно, в школе — кулешовская биомеханика! — и в постоянном тренинге. Я встречала других людей с такой же пластикой. Не могу понять, в чем тайна, но ощущение, как будто движущееся тело периодически, на миг, теряет вес. Такая изящная развинченность, легкость, как у подростка. (Есть пластика времени, культуры. Это очень видно в живописи, графике, в скульптуре. Пластика советская, особенно бытовая, она особенная, очень определенная. А на фоне этой советской — вспомним, например, — совершенно иностранная пластика Любови Орловой, даже когда она играла простушек.)

Люди с возрастом обычно обретают солидность — в мыслях, в общении, в движениях...

— Возраст — это типаж! — возражала Хохлова, навсегда позволив себе остаться в самом кипящем времени самой продвинутой молодежной компании самого молодого искусства эпохи.

Ух, как она пресекала все наши вычурные выдумки!

Она отбивала всякие высокопарные фразы и громкие слова — терпеть их не могла и требовала простоты. Она говорила: «Расскажи мне эту историю в одном предложении». И мы носились к ней со своими короткими предложениями, которые все укорачивались и укорачивались. Оказалось, для профессии это полезно.

Александра Хохлова и Лев Кулешов на занятиях во ВГИКе. Конец 60-х годов

Сама она была рассказчик не очень старательный, хотя, видит Бог, ей было что рассказать. Но нет, никаких ее подробных рассказов почти не помню. Скорее, она любила не вспоминать, а рассуждать и эти свои рассуждения иногда подкрепляла коротенькими историями. Но делала это неохотно.

Казалось, отсутствовал мостик, перекинутый из их с Кулешовым времени в наше. Стиль времени и вкусы меняются. Кино, в котором она прожила жизнь, на глазах становилось разительно иным. Так девочка Алиса в стране чудес растет, забывая где-то далеко свои собственные ноги.

Сегодня мы успешно создаем убедительные виртуальные миры, успешно рассказываем истории. Монтаж в современном кино, как правило, служит внятному изложению событий, желательно, чтобы он был незаметен, чтобы не нарушал единство экранного мира.

В немом кино у монтажа была совершенно другая роль. Он сталкивал понятия и высекал новые смыслы. Монтаж был виден, он был главным. Тот кинематограф был ближе к поэзии, с помощью монтажа создавался образ. Это было принципиально другое кино.

Кадр творился для монтажа, рассказчик был важнее сюжета. Создавался каждый кадр отдельно — свет, композиция... и эти слегка преувеличенные движения эксцентрических актеров по воле эксцентрических режиссеров.

В этих кадрах она была такая странная и удивительная... Выражение лица, невозможным образом совмещающее восторг, удивление и пристальное любопытство. Угловатость, повадки неприрученного зверька, отточенные жесты и сияющие волосы дыбом. Волосы, конечно, подсвечивали, и правильно делали.

Иногда мы говорили о том времени.

Я тоже любила их время и их кино. И Леонид Леонидович Оболенский позже что-то рассказывал мне в Свердловске, а потом в Челябинске. Эти воспоминания были у них общими. Они давно дружили, а когда встречались, мгновенно уходили туда, в свою эпоху, смеялись, стряхнув с себя разом всю шелуху эпохи наступившей, куда более прозаической, — туда, где температура их молодости, их жизни была близка к точке кипения.

Фэксы, Брики, МХАТ, ГИК, другие короткие названия и другие имена... Маяковский, Эйзенштейн, Пудовкин, Барнет, Эрмлер — круги, круги... Гонки на троллейбусах, когда держались за «усы», как за вожжи, и перескакивали с одной линии проводов на другую, и пляски на крыше автомобиля, и розыгрыши — кажется, это все было только вчера!

Все это было в прошлом. Все ушло.

К тому времени, как я ее узнала, она была закрыта. Она закрылась сама. Она, такая живая, всегда уходила в тень. Рядом с нею была любовь всей ее жизни. Она позволяла Кулешову быть всяким, со смирением и любовью служа ему.

Он был тяжело болен. Иногда он чувствовал себя лучше, и тогда в нем проглядывал бывший орел. Он становился таким, наверное, каким был в свои давние времена: у него загорались глаза, он шутил, лихо матерился и с какой-то роскошной небрежностью раздавал указания...

Всю работу на курсе вела она. Она привозила его — поцарствовать. И это тоже было ее служение, взятая на себя ответственность. Ради него она погасила в себе эмоциональность.

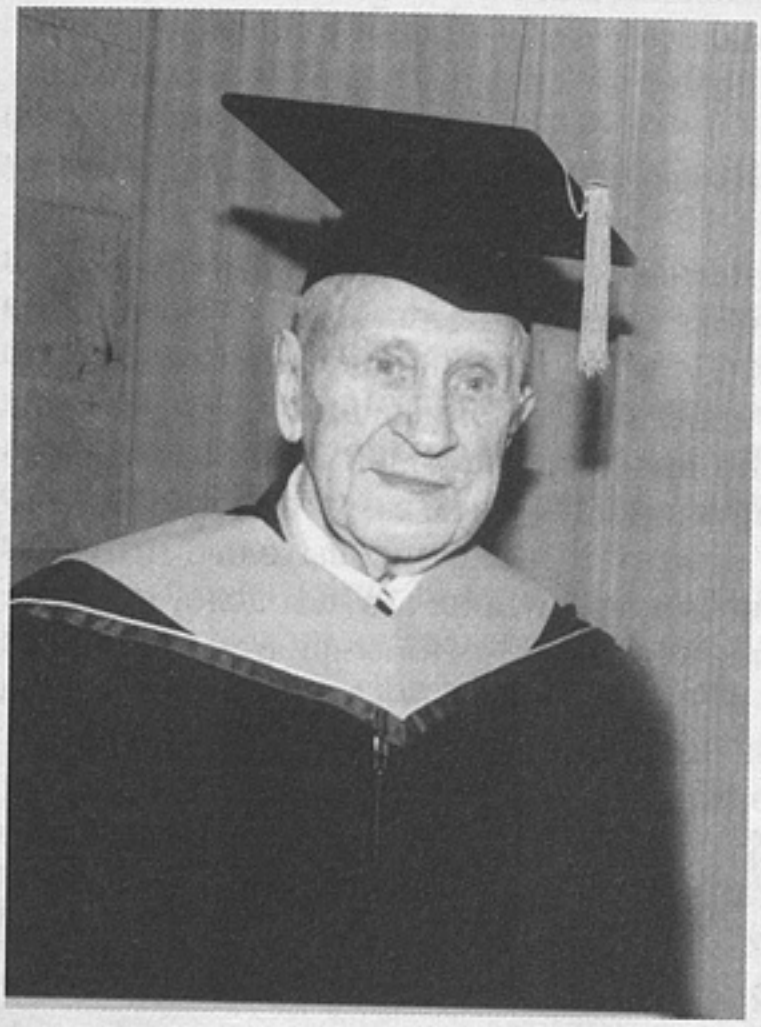
У нее было два центра внимания: он — и мы все. Она мудро сводила и разводила нас — ради него.

Внучка Третьякова, дочь Боткина, она на всю жизнь, до тех пор пока еще продолжали видеть ее глаза, сохранила то их выражение, какое было у девочки со знаменитого серовского портрета...

СЕРГЕЙ КОМАРОВ

Коллекционеры

ИНТЕРВЬЮ ВЕЛ АНАТОЛИЙ ВЫСТОРОБЕЦ



Сергей Комаров

Встреча двух киноведов — историка кино, учителя многих вгиковских поколений Сергея Васильевича Комарова и директора Гостелерадиофонда Анатолия Ивановича Выстоpобца состоялась 14 декабря 2001 года в Доме ветеранов кино.

У этих известнейших в кинематографической и телевизионной среде мастеров сложились не только профессиональные — учителя и ученика, — но и дружеские отношения. Поэтому не случайно А.Выстоpобец для съемок предложенной им «Видеолетописи телевидения и радиовещания» в качестве первого рассказчика выбрал старейшего мастера киноведения. Он сам провел интервью, так деликатно и совсем не по-современному в течение разговора уходя в тень, почти не перебивая собеседника, чтобы позволить ему высказаться максимально полно.

Интервью оказалось последним для них обоих. Сергею Васильевичу Комарову шел девяносто седьмой год. Вскоре его не стало. А спустя два года безвременно ушел из жизни и Анатолий Иванович Выстоpобец, человек, сделавший невероятно много, для того чтобы был сохранен золотой фонд российской аудиовизуальной культуры. В его творческих планах были съемки всех участников становления и развития отечественного телевидения и радио. Работа, начатая в 2001 году, продолжается. Уже сейчас снято около двухсот крупнейших телевизионных деятелей, среди которых немало кинематографистов, работавших на телевидении.

Сергей Комаров. В 1931 году после окончания университета я работал в ГИКе. И поскольку жил в общежитии в Лялином переулке, а ГИК был на Ленинградском шоссе, то я ездил на работу по Лубянскому проезду (он потом стал проездом Серова), мимо Политехнического музея, где, кстати, мне не раз приходилось читать лекции. И вот однажды я обратил внимание, что из музея вытаскивают огромные коробки и маленькие металлические круглые

Материал подготовлен к публикации на основе стенографической записи состоявшейся видеосъемки.

коробочки и бросают их в «полуторку». У меня мелькнула мысль: а вдруг это кинокартины? И поскольку я ехал без билета, мне ничего не стоило спрыгнуть с задней площадки, чтобы подбежать к дверям Политехнического, открыть первую попавшуюся коробку. Конечно, фильм! Конечно, маленький! Двенадцать-пятнадцать метров пленки, начало кинематографа!

Открываю вторую коробку, третью. Кино! Подошли возчики: «Ты что?!» «Да вот, — говорю, — интересуюсь. Куда вы это везете?» «На свалку». — «Да вы знаете, что это такое?! Это сокровище!» — «Ха! Пойди к нашему коменданту, он тебе скажет... Сокровище...» Я к коменданту, говорю: «Я из Института кинематографии. Здесь настоящий для нас клад. Ведь эти фильмы нигде не сохранились. Как они оказались у вас?» «Да вот в подвале нашли. Наверное, кто-то из беляков был знаком с директором, оставил здесь. А нам они сейчас ни к чему».

В общем, договорились, что я принесу ему разрешение на передачу этих картин в ГИК. Не на свалку!

Тогда Министерство просвещения находилось на Чистых прудах. Ну, по Кривоколенному переулку от Политехнического не так далеко. Ноги были быстрые, уже скоро я был там. ГИК в то время подчинялся не Луначарскому, а его заместителю Литкенсу. Я прибежал, взлохмаченный. В приемной сидела дамочка из бывших. Конечно, причесочка, беленький воротничок. Я ей объясняю суть вопроса. Она не понимает: «Зачем вам это нужно?» Я начинаю растолковывать. И в этот момент с заседания выходит Литкенс. Я к нему, всё с начала... Но он, конечно, сразу понял, в чем дело, и тут же сказал этой машинистке: «Напечатайте бумажку, чтобы фильмы передали ГИКу. Им нужны».

И вот с этой бумажкой, которую подписал сам Литкенс, я побежал обратно в Политехнический. И уговаривал теперь уже не коменданта, который остался доволен документом, а шофера полуторки: «Я вам заплачу». «А куда везти?» — «На Ленинградское шоссе, там ресторан «Яр». Ну кто «Яр» не знает! «А сколько заплатишь?» Говорю: «Я студент, денег у меня нет». — «А чем можешь заплатить?» — «Литр спирта. Идет?» — «Пойдет!» Вот так, за литр спирта он все и загрузил, и отвез.

Тогда у меня помощник был, Велесов, мы быстро разгрузили машину, перетаскали коробки наверх — у нас корпус был с таким большим куполом, — под купол. В общем, восемьсот коробок оказалось, причем самыми главными были там маленькие картины.

И потом, когда мы все уже разобрали, выяснилось: действительно, сокровище! Тот человек, который собирал коллекцию, понимал толк в кино. Он не просто лишь бы коробки копить — он подбирал фильмы по годам, по авторам, по фирмам: «Пате», «Гомон», «Эклер», «Итало-фильм» — это всё крупные были фирмы. Много было ценных картин. Большую помощь мне оказал Сергей Михайлович Эйзенштейн, его аудитория была рядом с нашим куполом, где мы сложили коробки. Он заходил, всегда интересовался: «Ну, что новенького?» Там мы поставили проекторы и показывали кино на маленьком экранчике. Подбирали более или менее подходящие, сохранившиеся целиком картины. И вот так, собственно, и началась наша фильмотека. Самое любопытное, что во французском журнале была напечатана статья «Первая в мире фильмотека создана в России». Эта вырезка у меня до сих пор сохранилась.

Прошло какое-то время, я поехал во Францию — на фестиваль в Канн. Но остановился у Анри Ланглуа, который уже сам начинал собирать Французскую синематеку. И выяснилось, что многих картин, которые есть у нас, у Ланглуа нет. И мы начали меняться. А позже меня пригласили в Торговую палату, где и вручили Гран-при и Большую золотую медаль за создание первой в мире фильмотеки. Так что, можно сказать, я стал родоначальником нашего фильмофонда, нашей киноколлекции. Которая, кстати говоря, помогала уже не на словах, а на экране наглядно показывать студентам, как развивался подлинный кинематограф.

Позже, когда к нам стали приезжать зарубежные специалисты — например Айрис Бери и Джон Абот из Нью-Йоркской фильмотеки, которая создавалась тогда в Музее нового искусства, — выяснилось, что у них есть картины, которых не было у нас, в частности, ханжонковские, а у нас сохранились ранние фильмы, каких не было у них. Мы обменялись тогда целым рядом картин. Как сейчас помню, «Севастопольскую битву», «Князя Серебряного» от них мы получили, а им передали «Большое ограбление поезда». А когда недавно нам для показа привозили в качестве диковинки ранние американские ленты, мы увидели, что среди них, этих диковинок, почти ничего нового для нас нет. У нас эти раритеты появились раньше, чем сами американцы их у себя обнаружили.

Если угодно, собирание нашей фильмотеки способствовало серьезной исследовательской работе, без которой не было бы ни истории кино, ни самого кинематографа в его современном виде.

Перед войной у нас было три с половиной тысячи названий. Было трудно складировать фильмы, а Госфильмофонд в Белых Столбах только строился. Уже после войны мы передали три тысячи картин в Госфильмофонд, оставив себе только те, что были нужны в учебных целях. Контратипировали многие из них. Но показываем все-таки подлинники.

Анатолий Выстороbец. А как вы пришли на телевидение?

С.Комаров. Вопрос о телевидении — вопрос о чуде. И это чудо произошло на моих глазах.

Это было в конце 20-х годов. Я был в командировке в Ленинграде. Впервые увидел маленький телевизионный экран в лаборатории физтехники, где демонстрировали работу первых телевизионных устройств. На крохотном экранчике, вмонтированном в большой деревянный ящик, показывали

Виталий Ждан, Ростислав Юренев, Сергей Комаров во ВГИКе

мелькающие картинки. Можно было понять, что там изображены какие-то люди, но лиц было не разглядеть. Почти то же самое, что в раннем кинематографе: что-то двигалось, что-то кувыркалось, что-то происходило на экране, но сказать, что именно, было трудно.

Конечно, телевидением, этой новинкой, увлеклись те, кого теперь называют «новые русские», а тогда называли нэпманами. Которые, для того чтобы блеснуть и деньгами, и возможностями, выписывали из-за границы небольшие телевизионные приемники. О тех, у кого на дому был телевизор, шли разговоры, к ним на «телесеанс» попадали почти так же, как на роскошный прием: только избранные, которые считали себя осчастливленными.

Я тогда был еще молодой мальчишка, учился в МГУ, и для меня такое счастье выпадало редко. Но получилось, что на одном из этих приемов я познакомился с женщиной, которая впоследствии стала ни много ни мало директором первой советской «телекомпании». (Даже не помню сейчас, как она называлась. По-моему, говорили просто «телестанция».) Мы с этой дамой интересно поговорили, в частности, о том, что когда пустят Шуховскую башню, тогда, собственно, и начнется настоящее телевидение. Так оно и оказалось. Я записал телефон, по которому спустя какое-то время позвонил и через секретаря договорился о встрече.

Так я впервые попал на Шаболовку. И, в общем, сложилось, что наш разговор коснулся кинематографа. Моя собеседница заинтересовалась, и я рассказал ей все, что знал тогда о кино.

Я рассказал, что «Стеньку Разина», первый русский фильм, увидел еще в 1910 году, когда мне было пять лет. Конечно, впечатление было невероятное, хотя картина бутафорская. Отлично помню до сих пор, как я плакал и маме все время говорил: «Зачем дяденька утопил ее?! Зачем утопил!»

Вторая запомнившаяся мне встреча с кинематографом, но уже в другом его качестве, была на площади Курского вокзала, когда привезли прах Льва Николаевича Толстого. Вся площадь была заполнена московским студенчеством, я пришел туда с отцом (он тогда учился в Университете Шанявского). Я сидел у него на плечах и видел, как выносили гроб. Шли съемки. Люди плакали, я тоже начал плакать, хотя абсолютно не понимал, кто такой Толстой, почему все плачут, почему так много народу.

Обо всем этом я говорил в кабинете на Шаболовке. А дама эта милая сказала мне: «Знаете, очень интересно. Вот если бы вы рассказали это по телевидению». «А что же именно?» — «То, что вы говорили сейчас, вы и расскажете, а мы вас снимем». Должен сказать, что для меня это было неожиданно. Я стеснялся очень, но сказал, что подумаю. Ну и ушел. А друзьям своим рассказал, что меня приглашают на телевидение, но я сомневаюсь. Они стали уговаривать, чтобы я соглашался. И вот эти первые съемки (если не ошибаюсь, продолжались они пять минут, сохранились они или нет, я не знаю) стали моим дебютом на телевидении.

По телевидению мне пришлось выступать не меньше пятнадцати-двадцати раз, причем уже с часовыми передачами, в которых использовались небольшие фрагменты картин. Показывал Мэри Пикфорд, Дугласа Фэрбенкса, Гарри Ллойда — то, что можно было достать в фильмотеке ВГИКа и на что получили разрешение. И должен отметить, что, как ни странно, у меня неплохо выходило. И даже зрители звонили на телевидение и просили продолжать программу.

Так я стал телеведущим, вел большие передачи. Главным образом, по киноискусству стран Европы — Германии, Франции, Румынии, Польши... Позже мы перебрались с Шаболовки в Останкинский телецентр, где появились хорошо оборудованные павильоны, да и режиссеры у меня уже были свои. И тексты у меня сохранились до сих пор, договора. Это была действительно профессиональная работа. Которая, собственно говоря, продолжается и по сей день, хотя в последние годы, конечно, по телевидению я выступаю нечасто. Вот не так давно в Доме ветеранов кино в Матвеевском вел

большую передачу по мультипликации «От А до Я» для REN TV. Последняя передача была в прошлом месяце на канале «Культура», называлась «Дело житейское».

Так что можно считать, что с телевидением я связан вот уже семьдесят лет. И многое происходило у меня на глазах: менялось руководство, менялись люди, уходили знаменитые, прекрасные дикторы, появились новые...

А.Высторобец. Что, с вашей точки зрения, нынешнее телевидение приобрело и что оно потеряло по сравнению с прежним, старым?

С.Комаров. Всегда идет серьезный спор: телевидение — это искусство или не искусство? Почему? Большой экран, киноэкран, дает возможность лучше рассмотреть кадр, увидеть глаза человека, а на маленьком телеэкране все практически неразличимо. Если хотите, увлекательности, зрелищности, несмотря на все новейшие технологии, на телевидении меньше, чем в кинематографе. Меня лично всегда раздражало, что телевидение менее мобильно в том смысле, что ограниченный, плоский кадр и ограниченное пространство, в котором происходит действие, зачастую превращают движущееся изображение в статичное. Здесь отсутствует то, что в кинематографе всегда считалось одним из основных качеств, — глубина кадра.

И ужасно, с моей точки зрения, что телевидение превратили в отхожий промысел, в доходную статью. Ну представьте себе «Гражданина Кейна» или «Лисичек» с рекламой бюстгальтеров. Ведь это насмешка. Человек во время просмотра не удовольствие получает, а раздражается. Вот недавно была передача о Марке Бернесе. Мы знаем, он не великий певец, но он мастер своего жанра, неповторимого исполнения, главное в котором — полутона. И когда он поет, скажем, «Темную ночь» и эта «Ночь» прерывается яркой, безумной рекламой — всё, Бернес убит, убито настроение.

И еще получается, что телевидение доит чужую корову. Снимите сейчас с телеэкрана все кинофильмы — что останется? Телевидения-то, оказывается, нет. На хронику, на информационные программы обращают внимание, как на газету сегодняшнюю, не больше. Но вопрос художественного качества на ТВ остается крайне актуальным.

А.Высторобец. Сергей Васильевич, так все-таки, что же такое телевидение?

С.Комаров. Палиатив. Во всяком случае, не искусство. Ведь вопрос в том, что в искусстве должна быть соблюдена мера, то, что называется «золотым сечением». А телевидение гонится за новыми техническими открытиями, забывая, что техника — это далеко не самое главное.

Но время есть время. Я прекрасно понимаю, что времена меняются. Конечно, я представляю эпоху ушедшую, но, согласитесь, и в эту ушедшую эпоху в нашем искусстве сделано было немало...

Предисловие и публикация Владимира Кремень

Владимир Чумак на съемках фильма «День солнца и дождя», режиссер Виктор Соколов. 1967

С Ц Е Н А Р И Й

ВЛАДИМИР ЧУМАК

Дом моего отца

В судьбе Чумака просматривается направляющая воля. Она принимала облики разных людей — от соседей по дому, у которых была прекрасная библиотека, до известных кинематографистов. С документалистами Павлом Васильевичем Русановым и Львом Наумовичем Зильбергом Чумак встретился в подростковом возрасте. Завершил опеку Андрей Николаевич Москвин. Он не только дал Чумаку истинную школу, но и свое имя для запуска на первую самостоятельную картину «Братья Комаровы». Это была невероятная история. В начале 60-х к молодым относились так, как нынче к старикам. Их выдерживали в отстое. Они были никому не нужны. Операторское бюро «Ленфильма» в студийной газете опубликовало статью, где запуск Чумака назывался хулиганством. Андрей Николаевич показал Володе текст, ткнув в него пальцем, и произнес: «Подальше от волчьей стаи». В режиссерском сценарии «Братья Комаровы» в строке кинооператор-постановщик были два имени: А.Москвин и В.Чумак. Во время съемок Андрей Николаевич в павильон вошел один раз. После просмотра отснятого материала присылал в экспедицию письма, вызывающе запечатанные, чтобы и носа никто не сунул. Письма были суровые, без сантиментов. Но когда Володю попытались снять с картины, вызвав с натуры на худсовет, Москвин всех обезоружил: таких крупных планов и он не умеет снимать. Это было преувеличение, отменившее охоту к травле.

Чумак умел учиться. И учился всю жизнь. Он собрал более десяти тысяч репродукций восточной и западноевропейской живописи. Практически, составил корпус истории живописи в хроникальном порядке, минуя все табу. Коллекция не лежала мертвым грузом. Ею пользовались коллеги. Потом — студенты ВГИКа. Свои лекции, не только по мастерству, но и по технологии изображения Чумак иллюстрировал анализом стилей и направлений живописи. Собирал Володя и высказывания философов, писателей, художников о свете и его символическом значении. И когда наткнулся на формулу Джорджа Беркли «Зрение — язык творца природы», был буквально потрясен. Он нашел для себя объяснение, почему его так волнуют все формы жизни.

Владимир Гаврилович Чумак в 1959 году закончил ВГИК. С 1959 по 1983 год работал на киностудии «Ленфильм». Как оператор снял тринадцать фильмов, среди которых «День солнца и дождя», «Здесь наш дом», «Миссия в Кабуле», «Премия», «Вдовы». Последний — «Ты должен жить» — в качестве режиссера-постановщика. С 1985 года до ухода из жизни в 1998-м преподавал во ВГИКе, был деканом операторского факультета. Лауреат Государственной премии СССР за фильм «Премия». Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

К непостижимым вещам Чумак относил человеческое лицо. Часто говорил, что и живописцы, и тем более кинематографисты зализывают душу человека, и так глубоко скрытую от глаз и понимания. Володя был лирик, но знал не понаслышке, что свет рождается из тьмы.

Он любил свою профессию, потому что ему дано было восхищение. Восхищение не отнимало чувство правды. Он любил повторять, что в мире всего много. А потом это «много» стало сужаться до игольного ушка. И в начале 70-х — неожиданно для себя — он начал писать стихи.

В 1978 году написал автобиографическую повесть «Дом моего отца». Повесть оказалась непроходной. Чумак изорвал текст в клочья. А через месяц написал сценарий под одноименным названием. Из сюжета ушли острые драматические эпизоды, увиденные глазами подростка, когда его собственный мир рухнул в одночасье. Но и в таком варианте обкорнанной истории души сценарий не был принят. В Госкино Чумаку сказали: «Сними то, что нужно нам. Потом снимешь то, что нужно тебе». Тогда существовала терминология: «тематический материал». «Дом моего отца» таковым не был.

И последнее, что мне кажется самым важным. Володя был добр. Добр безотказно. На улице он бросался к женщинам с тяжелой ношей, к старикам, с трудом поднимающимся на высокие подножки троллейбусов. Во время начала перемен, когда Москва, казалось, сорвалась с цепи и жила кишками наружу, клетчатые огромные сумки в руках пожилых женщин разрывали Чумаку сердце. У него была стенокардия. Я умоляла, объясняла, что ему и двух килограммов нельзя поднимать. Все было напрасно. Он метался на переходах, пытаясь кому-то помочь. Иногда от него шарахались, принимая за злодея.

Уже совсем больной, Чумак вскакивал с постели, стоило мне вставить ключ в замок. Он брал у меня из рук сумки с продуктами и, шатаясь, нес на кухню. И никак, никак я не могла остановить этот самый настоящий подвиг домашнего значения.

Майя Чумак

В полдень баба Шура в центре двора налила полное корыто воды и стала снимать чулки, подняв юбку над огромными коленями. Матрос Лёня из пятой квартиры у сараев колол дрова. Баба Шура, стоя босыми ногами на горячих камнях, уставилась ему в спину. Взмах колуна у Лёни стал злее и зачастил. Из окна высунулась по пояс жена Лёни.

— И где ваша совесть, баба Шура? Лёньке в рейс уходить, а у меня ж дитё на руках. Искупались бы через час, а то на пляж сходили бы, раз вам так жарко.

Баба Шура и не повернулась на крик Маруси, а стянула с себя юбку, оставшись в салатного цвета трико.

Лёня вонзил в чурбак колун, чертыхнулся и побежал к дому. Дверь из нашего сарая была открыта, я насыпал уголь в ведро и знал, что настала минута моей погибели. Сейчас раздастся ласковый голос бабы Шуры. Я зажал уши ладонями и тут же услышал:

— Сыночек! Саша! Я ж тебя вижу, голубчик. Иди же, помоги бабушке. Опять вся вода выплеснулась, сижу в сухом корыте. Сашка, не дури, я простыню на себя накинула...

Я выскочил из сарая, пересек двор и, еле оторвав от земли бачок с водой, опрокинул его в корыто. Все это я сделал не поднимая глаз и хотел бежать, но не тут-то было. Она цепко схватила меня за руку.

— Видела я его и сегодня, голубчик, как наяву. Смотрит на меня мой Коля ласково-ласково и так тихо говорит: «Живой я, мама. Жди меня со дня на день». «А извещение, золотце мое?» — «Ошиблись, мама. Нас же много, а в штабах измученные люди сидят». Голубчик Саша, как ты думаешь, вернется мой Коля?

Баба Шура на меня смотрела сухими горячими глазами. Она отпустила мою руку, но я и не думал бежать.

— Таких случаев полно. Извещение получат, а человек — на порог.

— Ну иди, иди, голубчик.

— Вы воды не жалейте, я сколько хотите принесу...

Наш дом, двухэтажный, с яркой зеленой крышей, стоял высоко на сопке. По вечерам цепочкой от колодца поднимались к нему люди с полными ведрами.

Вокруг дома, на склоне сопки, лепились разделенные участки огородов, где каждый метр земли был отвоеван у камней. Ливневые дожди намывали их с сопки. И сколько бы мы ни сносили эти камни в овраг, они, казалось, возвращались на свои места.

По вечерам все жильцы дома расчищали землю от камней, пропалывали и поливали огороды. Склоненные спины женщин и детей до поздней темноты виднелись на участках. Был сорок пятый год.

Сто метров от колодца до огорода в гору я преодолевал бросками, перебежками. Техника была несложной, но требовала четкости. Рывком, двумя руками, я снимал с колодца полное ведро и ставил его на осклизлую землю. Вода выплескивалась через край, как я ни пытался этого избежать. Огорчившись из-за потери, я хватал ведро и, скособочившись, бежал с ним, пока пальцы на руке не разжимались сами собой. И так по многу раз.

В этот вечер мне повезло. Меня нагнал Василий Павлович, наш сосед. Он взял у меня ведро. Тропинка была узкой, я забегал вперед, оглядывался.

— Что это ты перестал у нас бывать и за книгами не приходишь?

— Мама опять надомную работу взяла. Рукавицы рабочие строчит, так я узлы на них завязываю.

— Ничего, Саша, папа вернется — все пойдет по-другому.

— Со дня на день ждем. Вы верите в чудо, Василий Павлович?

— Не знаю, что тебе и ответить, а врать не хочу.

— Баба Шура психом стала, так верит. Вон стоит, на дорогу смотрит — Колю ждет. Я больше всего на свете хочу, чтоб он вернулся.

— Добрый вечер, Александра Николаевна. Давно мы с вами не виделись.

— Ты ж по Америкам сидишь, голубчик. Смотри, в чужую веру не перейди.

Василий Павлович поставил ведро на камни, и оно опрокинулось, покатилось вниз по склону. Прежде чем я за ним побежал, я услышал изменившийся ледяной голос Василия Павловича:

— Вы сами до этого додумались, Александра Николаевна, или кто-то нашептал?

Я опять продел цепь через дужку ведра, закрепил ее в кольце и опустил в колодец, придерживая двумя руками деревянный ворот. Ведро не топилось. Я несколько раз поднимал и резко опускал ворот, наконец цепь дернулась и натянулась от груза.

Василий Павлович бежал к колодцу. За ним трусила баба Шура, грузная, большая.

— Прости, Саша. Нервы ни к черту.

Мы возвращались к дому втроем, друг за другом. Василий Павлович шел быстро, мы с бабой Шурой еле за ним поспевали.

— Ну что я тебе, Вася, сказала? Ничего такого не сказала. Может, ты думаешь, я позавидовала на тебя? Чему завидовать? Что, я не знаю, чего тебе стоил каждый рейс под бомбами? Бог тебя миловал, и слава Ему. И на белые хлеба твои я не зарюсь. Мне ничего от жизни не нужно, ничего. Коленька бы вернулся. А не вернется — прокляну всех и Господа нашего Бога.

Баба Шура сошла с узкой тропы, оступаясь на камнях, забежала вперед, расставила руки.

— Ну прости меня. Разве ж я виновата, Вася? Все говорят, что тебя списывают на берег.

— Это неправда, баба Шура, неправда.

— Подождем, Саша, где надо — разберутся.

Баба Шура так и осталась стоять на тропинке. Мы шли к дому. Василий Павлович свободной рукой потрепал меня по плечу.

— Не огорчайся, Сашура. Неприятности — это всего лишь неприятности.

Мама шлепала босыми ногами по полу, сновала по комнате. Я проснулся вместе с нею, как только заговорило радио. В те годы оно у нас не выключалось. Не открывая глаз, я знал все, что она делает. Не дождавшись чаю, напьется воды и сразу же распахнет окно. Одним жестом, не глядя в зеркало, проведет по волосам гребенкой — от лба до затылка. И выбежит на кухню. Разожжет примус, поставит чайник, вернется в комнату с мокрыми от умывания волосами. Польет цветы на подоконнике...

Мама так страшно закричала, что у меня оторвалось сердце. Я вскочил с постели и бросился к ней. Она стояла у окна с побелевшим лицом, с расширенными глазами. По двору шел высокий плотный мужчина, старшина первой статьи, с чемоданом и рюкзаком за плечами. Он поднял голову к окну, но мамы там уже не было. Она выбежала из комнаты ему навстречу.

Теперь, задним числом, я понял, что мама крикнула: «Антон!» Так звали моего отца. Я его совсем не помнил. Он, пригнувшись, вошел в дверь. И я сдавленным голосом произнес непривычное слово:

— Папа...

Он протянул руки, и я прижался к его бедру. Я так бы и стоял, не отрываясь от отцовского тела, но в комнату набились наши соседи. Они всё шли и шли. Меня оттеснили за спинку кровати. Папа пожимал руки, целовался. Мама висела у него на плече, смеясь и плача.

Вплыла баба Шура. Еще у порога вскинула руки и так и несла их перед собой, пока не опустились они на плечи отца. Она поцеловала его в лоб, оттолкнула от себя, всматриваясь в его лицо.

— С возвращением, Антон. Как перед Богом клянусь, Катя твоя — чистое стеклышко.

— Александра Николаевна, я вам Катю не поручал.

— Поручал не поручал, а глаза у нас есть. Вон Мария с восьмого километра — плюнуть и то жалко ей вслед.

— Чтобы я этого в своем доме никогда не слышал. А ты, Катя, молчишь? Мария ж твоя подруга.

— То не моя, Антон, то чужая Мария.

— И никакая, мама, она не чужая. Она мать моего Жорки. Они эвакуированные из Одессы. Она на пианино играет. И Жорка играет. Отец у них без вести пропал.

— Понабились тут, как сельди в бочке. А ну, расступись, дайте и другим поздравствоваться.

В двери протиснулся Трофим. Он стукнул отца по плечу, провел ладонью по наградам, протянул руку. Отец сгреб Трофима в охапку, оторвал от пола, и с ног того упали сапоги, оба разом.

— Вот, сукины дети, не держатся. Дали мне, понимаешь, талон на американские ботинки. Картинка, а не ботинки, а со снурками беда. Я их на собачку, а они выскальзывают. Помучился три дня и на толчок. Ботинки спихнул мигом, а сапоги надыбал к вечеру. Сорок шестой размер, на четыре больше моего. Что это вы всухую торчите? Грех не выпить в такой день.

— Вечером — милости прошу. А сейчас, вы уж нас извините, на работу мне надо бежать.

— Катя, я пирожков с требухой напеку, имей в виду.

— Спасибо, Александра Николаевна.

— Пошли, Саша, голубчик, воды принесешь, у меня сухое ведро.

Я не двинулся с места.

— Иди же, сынок, — сказала мама.

Баба Шура втолкнула меня ласковой рукой в душную переднюю, где все стены были завешаны ее вышивками. Черно-красные цветы неведомых растений перемежались желто-черными собаками и кошками. Всякий раз я не мог оторвать от них глаз. Баба Шура легонько подталкивала меня в спину, и я оказался перед огромным креслом у окна.

— Садись, голубчик, садись же!

Толчок ее руки был слабым, но достаточным. Кресло поглотило меня. Я барахтался в подушках, мои ноги не доставали до пола. Я был лишен всякой опоры.

— Я не хочу сидеть, давайте ведро.

— Успеется. Чего ты злишься на меня, голубчик? Ты ж не все знаешь. Я человек прямой и молчать не желаю. Слава Богу, твоего Василия Павловича и без меня вывели на чистую воду. Пять мешков белой муки приволок из Америки, двадцать галлонов масла, а колбасы? Семь сортов — и такая тебе, и другая, и все в железных банках. А шоколад, а...

— Вы все врете, все! Выпустите меня отсюда.

— Чтоб я своего Колю не дождалась, если это брехня! Просто так на берег не списывают, голубчик. Постой, куда же ты? Ведро возьми.

— Не возьму!

Я сбежал с лестницы, прыгая через три ступеньки, пересек двор и стал тарабанить в дверь Василия Павловича, забыв про звонок. Дверь открыла его жена. На ее лице мелькнула тень испуга, но она тут же успокоилась.

— Зачем она врет! — заорал я, ничего не объясняя. — Пусть она не врет! Ольга Ивановна, вы скажите Василию Павловичу.

— Саша, проходи, я ничего не понимаю. Василий Павлович в пароходстве, только ушел.

— Она меня затолкала в кресло и — про мешки и про галлоны. Это же неправда. У Василия Ивановича и так неприятности, его на берег списывают.

— Как это списывают, какие галлоны? Господи, я знала, я чувствовала, что-то случилось. А он ни слова. При чем тут мешки, Саша? Боже мой, какая же я дура. Да помоги же мне найти сумку, черт бы ее побрал!

— Ольга Ивановна, она у вас в руках.

— Саша, милый, я побежала. Умоляю тебя, ни с кем об этом не говори. Все это ужасная гадость.

— А папе можно сказать?

— Какому папе, он же в госпитале?

— Мой папа вернулся с войны.

Он сидел на нашем крыльце и курил. Я вышел из дверей Пахомовых и сразу увидел его. Мне хотелось бежать к нему, но я почему-то пошел. Я шел и смотрел на отца, на его огромные плечи, на тяжелую ладонь, поглаживающую колено, на папиросу, повисшую в углу рта. Он сидел, задумавшись, и не видел меня. Я подошел и приложил свою ладонь рядом.

— Что это у тебя рука вся в цыпках, Саша?

— Вода ледяная. А мы с мамой робы стирали две недели. Я полоскал — они ж колом в воде.

— Рыбьим жиром бы смазал.

— Воняет.

— Смазай и перетерпи. С такими руками много не наработаешь.

— Я на руки не жалуюсь, во — как лопаты. Знаешь, какой у меня удар правой, зашибить могу. Рост у меня подкачал: последний в классе.

— Пустая забота, Саша. Лишь бы голова была на плечах. Пошли, я тебе кое-что привез, померяешь.

— А маме?

— Неужели я маму обижу...

На кровати лежал совершенно взрослый костюм-тройка. Я натянул брюки. Отец их снизу подвернул, а жилет и пиджак сидели на мне как влитые. Отец, глядя на меня, похохатывал. А я не узнавал в зеркале отчужденного маленького человека в элегантном сером костюме.

— Угадал я, смотри-ка, точно. Штаны мать подогнет, и всех дел. Сашка, чего ж ты насупился, не нравится?

— Еще как нравится. А не засмеют?

— Лицо, Сашка, отпусти на волю, не хмурься.

— Так я ж пацан совсем. А как солидный. Ой, карманов-то, а этот зачем?

— Шут его знает. Скидывай, потом разберемся. На базар пора. К маминому приходу сварим краба.

— Можно. У нас вчера получка была. Деньги в комоде. Папа, я бы на твоем месте бабу Шуру в дом сегодня не пустил. И никогда бы не пустил.

— Что это ты мелешь? С соседями надо жить мирно.

— А если она врет про Василия Павловича и еще божится.

— Мало ли, что женщина наплетет, не обращай внимания. Ты воды ей принес?

— Чтоб я пропал, если когда-нибудь это сделаю!

— Двери пораскрывали настежь. Мух же понапускаете.

Вошла мама, держа за связанные клешни двух крабов. Она нам выговаривала, а лицо ее светилось, и глаза с такой нежностью смотрели на отца, что папа забыл мне ответить. Он стоял, как завороженный. А очнувшись, взял крабов, отнес их на кухню и вернулся. Он стоял в дверях комнаты, едва не касаясь головой притолоки.

— А мы с Сашкой, вот, не успели на базар.

— И правильно не успели, мы б разминулись. Я все купила. Отпустили меня сразу, без слов. Я только к Нюсе забежала, чтоб подменила меня. Все в один голос меня поздравляли, такие ж хорошие люди. А начальник штаба говорит: «Вы, Катя, это заслужили. Кланяйтесь от меня своему супругу. Я очень, очень рад». Я такая счастливая, аж совестно от людей.

— Катюха, чего ж тебе совестно?

— У Павловых, из девятой, погиб. Галдобин, из двенадцатой, пропал без вести. Коля бабы Шуры, а Санеев из второй? Настя так убивается. Господи, как я им в глаза посмотрю?

— Получается, мы виноваты, что папа с войны вернулся?

— Дитё ты еще малое, Саша. Все люди одной ниточкой связаны: у кого радость, а у кого беда.

— Золотые слова говорит мама. Иди, Сашка, делай свое дело. И нечего на одинокой старухе принципы затачивать.

— Мама!..

— При чем тут мама? Мужчина ты или кто?

Я встал и пошел к двери. Я хотел быть мужчиной. Ведро я взял побольше, хотя и знал, что половину все равно расплескаю. У крыльца я надел его на голову. Вытянув вперед руки, я на ощупь двинулся к лесенке. Долго шарил ногой в поисках ступеньки, но нога болталась без опоры. Тогда я переменил ногу, решив, что левая более удачливая, и выбросил ее смелым рывком вниз. Она скользнула по ребру ступеньки — раздался жуткий вопль. И я бы грохнулся спиной, если бы вдруг не оказался подхваченным чьими-то легкими и горячими руками. Эти же руки сняли с моей головы ведро, и я увидел бабу Шуру. Она была в фиолетовом креп-сатиновом платье, которое надевала лишь в праздники, с кремовой ажурной вставкой на пышной груди. За ее спиной стоял отец, который тут же поднес к моему носу свой кулачище.

— Чем пахнет?

— Папой, — ответил я, улыбаясь непослушными от пережитого страха губами.

— Зачем ты ведро на голову надел?

— Не знаю, — ответил я честно, и отец почему-то удовлетворился моим ответом.

— Антон, ты Сашу не ругай. Он славный мальчик, — заискивала передо мной баба Шура. — И воду мне носит, и карточки отоваривает.

— Что-то я не пойму. Он на вас крепко сердит, Александра Николаевна, а вы его нахваливаете.

Я открыл было рот, но отец взглядом меня остановил, и я поплелся к подворотне. Затем я опять надел ведро на голову, вытянул руки и пошел вслепую вперед, нащупывая землю под ногами.

Мой папа танцевал с мамой. Ей жали новые туфли. И она их рывком сбросила с ног, сначала одну, потом вторую. Рядом с папой она казалась маленькой.

Мебель из нашей комнаты вынесли. Все наши соседи сидели за сдвинутыми столами. Я и сейчас помню их лица. Тогда я не знал, что это часть моей жизни. И что я их буду помнить, как помню детство свое и дом, где родился.

Баба Шура с грохотом отодвинула стул, встала и, пройдя вдоль всего стола, остановилась возле Василия Павловича. Он помедлил долю секунды. И вот уже поплыли в танце под шип мелодии старой довоенной пластинки. Я выскочил на середину комнаты и так дернул Василия Павловича за рукав, что он пошатнулся.

Папина рука тут же схватила меня за шиворот. И мы с ним оказались на кухне.

— Сколько тебе лет?

— Ты же знаешь.

— Я спрашиваю, сколько тебе лет?

— Десять, ну...

— А сколько лет Василию Павловичу? Он же старше тебя вчетверо и знает, что и как ему надо делать. Понятно?

— Нет! Зачем она такое говорит, а он с ней танцует, зачем?

— Она старая женщина.

— Значит, старым все можно? И гадости говорить, и купаться назло всем во дворе, да? Она эксплуататорша, она всех мучает. Я ей темную устрою, раз вы все такие трусы!

Папа ударил меня по щеке. Меня никто никогда не бил. От унижения, а не от боли у меня слезы посыпались из глаз. Я посмотрел на отца и увидел на его лице испуг и смятение. Но в те минуты меня ничто не могло примирить с ним. Я вышел из кухни и снял с вешалки мамин ватник.

Ночь была темной. Я взбирался на сопку и плакал от жалости к себе. Я был один в целом мире. За моей спиной, внизу, ярко и празднично светились окна нашего дома. Я оглянулся на хлопнувшую дверь. На крыльце стоял отец.

— Сашка, — позвал он негромко виноватым голосом.

И это успокоило меня. Я спрятался за ствол дерева и молча следил, как огонек папиной папиросы передвигался по двору.

Я проснулся в сарае на дровах. Не сразу понял, где нахожусь. Солнечный свет из-под двери пятном расползся на земляном полу. Я разобрал укрытие из наколотых поленьев, спрыгнул на уголь, поскользнулся, не удержался и упал, сильно испачкав в угольной пыли мамин ватник и руки.

Меня никто не искал, эта мысль обожгла обидой, и я думал лишь об одном: как незаметно проскользнуть из сарая через двор. Все усложнялось тем, что я понятия не имел о времени. Выйти из сарая я мог лишь одним путем — каким вошел, протиснувшись с неимоверными усилиями в щель под дверью. Под ней в сарае была выемка — выкопали в земле — для кур, чтобы они сами могли возвращаться на насест, когда им вздумается.

Я повесил ватник на гвоздик в стене и лег на землю, выбросив по ту сторону двери сначала ноги. Совсем рядом послышался голос отца. Я не шевелился и замер, находясь в дурацком положении: ноги наружу, голова в сарае.

— Василий Павлович, так вы советуете прощения у Сашки просить? Я ж сам чувствую, погорячился, но из дому уходить — последнее дело. Вы гово-

рите, он прав, а это не так. Баба Шура одичала, ожесточилась, живет одна и кидается на все стороны, чтоб привлечь к себе внимание. Это ясно как день. Она же добрая душа, ей надо помочь выкарабкаться. А что она и вас защепила, так к вам дурное слово не пристанет. Это ясно как день. Нет, Василий Павлович, Сашке этого не понять. Пацан и есть пацан...

Я лежал, боясь вздохнуть лишний раз, и не понимал: почему слышен голос отца, а Василия Павловича не слышно. Может, он стоит далеко, а отец у самых дверей сарая?

— Вы говорите, все утряслось — в рейс уходите? Жалко мне Сашку, так и не попрощается с вами. Нет, Василий Павлович, если человек уходит из дому, значит, ему наплевать на всех. Видать, Сашка у нас с ветерком, кто бы мог подумать? Заговорился я тут с вами, а мне в пароходство надо...

Я выполз из-под двери сарая, едва исчезли ноги отца. Во дворе было пусто. Болтались на веревке развешанные костюмы Василия Павловича. Три черных, форменных, с золотыми галунами на рукавах, и белый — летний. Ветер раскачивал веревку. Длинная опорная палка, закрепленная в лунке, моталась вместе с веревкой. Я закрепил двумя камнями палку и остановился, не зная, как быть. Я дернул дверь — она была закрыта. Мама, конечно же, на работе. Меня не ищут, не уговаривают, не зовут. Я понял, что проиграл, но сдаваться не хотелось. Детский ум изворотлив, и я побежал к пароходству.

У проходной порта стояли два часовых. Один на воротах проверял накладные, другой пропуска. Рядом с ними висел телефон, корабельный, огромных размеров, с массивной трубкой. Дверь в проходную была открыта, я сновал мимо нее туда и обратно. Отца все не было.

— Дяденька, сколько сейчас времени?

— Ты б пошел умылся, полчаса десятого.

— Вы, случайно, не заметили старшину первой статьи, высокий такой?

— А ты, случайно, не шпион?

— Что вы, дяденька, я Саша Седов.

— Саша Седов, будь другом, сбегай за угол. Там тетка пирожки продает, пара — пятнадцать. Сразу не плати, поторгуйся. Может, рубль скостит.

— Я торговаться не умею, и нельзя мне с этого места сходить.

— Да ты скажи, кого ждешь, я задержу.

— Задерживать не надо. Вы, дяденька, все испортите.

— Значит, ты шпион. Придется доложить, куда следует.

— Я папу жду. Он вчера с войны вернулся. Какой же я шпион?

— А если ты не шпион, почему не поможешь голодному человеку?

Папа вошел в проходную, и меня сдуло с места.

— Постой, я ж пошутил.

Я не мог объяснить часовому, что не испугался, а просто мне надо выбрать время для рекогносцировки, чтобы вовремя попасться отцу на глаза.

Отец вышел из проходной, а я, вынырнув из-за куста, пошел ему навстречу, усиленно делая вид, что не вижу его. Наша встреча должна была быть случайной. Когда я поднял глаза, передо мной никого не было. Я в отчаянии оглянулся и увидел его спину. Папа не заметил меня. Пришлось идти на повторный маневр. Я перешел улицу и решил забежать вперед, чтобы опять оказаться встречным.

Я бежал, оглядываясь, отец мог свернуть за любой угол, я не знал его привычек и маршрутов. Но папа шел прямо, никуда не сворачивая. Мне легко было за ним следить, он был выше всех прохожих. Хорошо бы сейчас попасть под машину, думал я, все бы бросились ко мне. И, конечно же, папа был бы среди них. Я лежу на мостовой с забинтованной головой. Он узнает меня, хватает на руки и несет, тяжелораненого, через весь город. А я улыбаюсь, превозмогая боль. Нет, под машину не надо. Просто я сейчас перебегу улицу и пойду навстречу папе, тяжело хромая. Я так и сделал. Папа был далеко и, лавируя среди прохожих, я отрабатывал новую походку. Сна-

чала попробовал тянуть ногу, будто она не сгибается в колене. Мне показалось это не очень страшным. И я выбрал вариант тяжелого припадания на ногу. Припадание требовало больших усилий, я сразу устал, и мне немедленно захотелось распрямиться. Но было поздно. Отец шел прямо на меня.

— Сашка, что с ногой?

Лицо отца подтверждало, что мой маневр удался. Я улыбнулся, демонстрируя мужество и терпеливость:

— Пустяки, бревном придавило.

— Покажи.

— Дома посмотришь. Наверное, кость задело. На коже никаких следов.

— Обопрись на руку. Дошкандыбаешь?

— Дошкандыбаю, я терпеливый.

— Сашка, мы не скажем с тобой маме про бревно. Выберем что-нибудь полегче.

Глаза отца подозрительно улыбались, и я для убедительности скорчил гримасу от боли.

— Чем это полегче? Я ж сильно хромаю.

— До вечера наверняка боль спадет. Скажем, что оступился.

— Жорка так целую неделю хромал. Ему всю ногу забинтовали, подумаешь, карбитом обжегся.

— Хромай себе на здоровье. Жаль только, что не сможешь со мной поехать к Дусе. Куда с таким в дорогу отправляться?

— Плохо ты меня знаешь, еще как смогу! Подумаешь, сорок километров...

Нам повезло, попутка нас подобрала. Мы ехали в кузове, но не одни. С нами была корова. «Стударь» кидало на ухабах, и корова теряла равновесие. Ее копыта настигали меня каждую минуту, сидеть было невозможно. Мы с папой без конца лавировали, а тут еще я должен был не забывать, что хромаю.

У развилки, километра за два до деревни, где дорога вся была в колдобинах и ямах, папа постучал в кабину. Шофер резко затормозил, машина дернулась, и корова скользнула по моему ботинку. Я взвыл. Папа подхватил меня на руки и передал шоферу через борт. Тот сразу же стал расшнуровывать мой ботинок. Пальцы оказались целы, это меня успокоило, и боль вроде перестала быть сильной.

Машина уехала. Я сидел на траве у дороги, папа стоял надо мной. Я не знал, как быть: не хромать же на обе ноги. Видно, папу беспокоила та же мысль, и он подсказал мне выход:

— Наступила на больную ногу, черт бы ее побрал! Идти можешь?

— Без ботинок могу.

Я едва заметно прихрамывал. Мои босые ноги погружались в горячую пыль, она клубилась, висела пеленой в воздухе. Папа шел по стерне, где домовито копошились грачи, огромные, лоснящиеся на солнце. Вокруг была тишина послеобеденного зноя.

Почему-то я взял отца за руку. Это была непозволительная в наших отношениях нежность. Он высвободил руку.

— Устал? Останавливаться нельзя, труднее будет идти дальше.

— Папа, я про бревно все наврал.

— Знаю. Ну и я кругом виноват.

— Вообще-то, я тебя простил, но меня никогда-никогда не надо бить. И плохие дети на что-нибудь сгодятся.

Папа рассмеялся и с любопытством на меня посмотрел.

— Я с тобой, как с новым человеком, знакомлюсь. Ты уж вываливай все сразу и побыстрее.

— Могу все свои недостатки перечислить.

— Стоп. Мне нравится мой сын, Сашка...

Мне очень хотелось сказать отцу, что он мне тоже очень-очень нравится, но у него сделалось непроницаемое лицо. Я чего-то в нем боялся. И потом, много позже, он всегда умел останавливать меня на пороге дозволенного.

В деревне было пусто и тихо. Все работали в поле. Валялись собаки в тени. Голопопый мальчонка катал огромное ржавое колесо вдоль канавы. Колесо упало в канаву, он спрыгнул и тут же высунул голову, провожая нас глазами.

Я побежал вперед, толкнул знакомую калитку, и тут же из-за плетня соседнего дома выглянул солдат.

— Дуська в поле. Хто ж ты ей будешь, старший сержант?

— Старшина первой статьи, а Дусе я брат.

— Один черт — две лычки. Будем знакомы, рядовой Васыль Бойко Тимошка.

— Антон Алексеевич.

— Ну да. И Дуська ж Алексеевна. Комиссовался ты без ущербинки, все на месте, молодца.

— У моего папы шесть ранений!

— Прости, браток. Порадоваться хотел. Вижу — руки, ноги целы. Я к тебе со всем доверием. Помог бы и ты мне заявление написать. Я в механики хочу определиться.

— Неграмотный — и в механики?

— Водитель танка я.

— Не может быть.

— Эть, — сказал водитель танка.

— Неси бумагу.

— Где ж я ее возьму? Може, на газете напишем, пойду посмотрю...

Папа вынул щепку, на которую была закрыта дверь, и мы вошли в дом. Тетя Дуся, видно, не добелила печь. Рядом стояло ведро с известью и квач в ней. Мы едва успели напиться воды, как услышали сильный причитающий голос моей тети.

— Господи ж, Ты Боже! Братик, родный, вернулся целый и живой!

Тетя Дуся покричала у раскрытого окна и медленно, торжественно пошла к дверям. Она распахнула их, прижав колышком, чтоб любой мог войти.

— Ты ж мой родненький, золотиночка! Героем вернулся к нам, сиротам...

— Евдокия, ну чего ты кричишь? Будет с тебя.

Папа гладил причитающую сестру по спине. Они были очень похожи: рослые, статные, с ясными лицами. Она мотала головой на его груди, растравляя словами и боль, и радость.

— Мой-то сложил голову в сорок втором. Катя твоя крепко счастливая.

— Хватит, хватит. Накормила бы лучше, вон Сашка совсем ослабел.

— Ой, и Шура здесь! Вырос-то, вырос. Погостюете дня с три?

— Не получится, сегодня и обратно.

— А Танька моя в район уехала, не повидаться вам.

— Ну что ты, что ты, Дуся? И я скоро к вам буду, и вы к нам. Катя так и просила передать, что ждет вас.

— Ох, и видный ты из себя стал, Антон. Мальчик не в тебя породой, мальчик в Катю. Шура, я тебе лисапед приготовила. На нем и поедешь в город. Поржавел весь без дела, а так вроде на ходу. Ты ж хотел лисапед?

— Спасибо большое.

— Дуська, можно, что ли? Алексеич мне бумагу обещал написать.

— Не стой свечкой у порога, за стол садись. Антон, не пиши ты ему бумагу. У нас рук не хватает, а он в совхоз наладился.

— Эть, — сказал водитель танков, — я в конюхи не пойду.

— И не иди, Васыль Бойко Тимошка. Коней любить надо. Ты из каких краев?

— Та со станции Угольная, женился я сюда. Любились мы еще до войны. А когда ногу мне отняли, решил, забракует Васыля Зина. Так, не поверишь, в госпиталь за мной приехала... Мне в конюхи никак нельзя.

— Ой, ой, и слушать тошно. Что, она одна такая, твоя Зина?

— Ты, Дуся, не встревай в мужской разговор. Алексеич, вот, не возражает.

— Тебя, Васыль Бойко Тимошка, не собьешь, «эть, сказал водитель танка».

— А почему вас так смешно зовут?

— Васыль Бойко, сын Тимошка, чего смешного?

Мы с папой поздно вечером вкатили велосипед в комнату.

— Катя, Дуся подарила Сашке велосипед.

— У него ж не хватает на колесах спиц.

— Мама, но они ж вращаются.

— Унесите сейчас же эту рухлядь! Ржавчина сыплется на пол.

— Что с тобой, Катюха?

— Твоя сестра всю войну на базаре торговала, а в дом и килограмма картошки не принесла. Я уж не говорю, что у нее корова, а Сашка три года молока не видел. Она мне чужая. Зачем нам ее велосипед?

— Замолчи!

Папа схватил велосипед за раму, поднял, а я от ужаса закрыл глаза. Но почему-то ничего не грохнуло, и наступила странная тишина. Я приоткрыл один глаз, затем второй. Мама стояла между папиных рук, по-прежнему сжимавших раму велосипеда. Они целовались.

Папа появился на кухне следом за мной. Он вкатил велосипед и, как ни в чем не бывало, опустился рядом с ним на корточки.

— С чего начнешь?

— Обмотаю тряпками в керосине.

— Верно. Керосин сделает свое дело. Потом все развинтим, что развинчивается, и соберем заново.

— Можно к вам?

— Входи, Трофим. Катюха, к нам гость!

— Я на минуту.

Мама стала разжигать примус, поставила чайник. Трофим что-то прятал за спиной, и мы все старательно отводили глаза.

— Садись, Трофим.

— Вот, ковер вам сделал. Не на продажу, уж постарался.

Он тряхнул сложенным вчетверо свертком — и в нашей кухне поплыли на синих водах гуси-лебеди. На простынной плоскости было всего так много, что не охватить взглядом. Красноволосая русалка томилась на берегу, облокотившись на огромную рыбу с печальными человеческими глазами. На обнаженном плече русалки сидела бабочка махаон. Ее Трофим нарисовал с такой натуралистической точностью, что мне казалось, осыпается ее многоцветная пыльца.

— Черт бы тебя побрал, смотри-ка! Откуда такое умение?

— А простое дел, Антон. Купил трафареты на базаре и малюю. Приложил, обвел, раскрасил. Первенькие так и делал — заскучал. Ну, гуси-лебеди плывут, месяц играет. Стал я, это, смешивать и добавлять. Дело пошло веселее. Я теперь все трафареты на один ковер свожу, так у меня из рук вырывают. Стесняюсь сказать, а простыню верните — взамен. Где их сейчас достанешь?

— Вот именно. Забирай ковер, никакой простыни.

— Катюха шутит. Пошли, выберешь, какая подойдет.

Августовский свет с беспристрастной ясностью освещал наш дом, сопку, залив Петра Великого и бухту Золотой Рог. Ее чаша внизу всегда вселяла в меня беспокойство, манила к себе. Но в те минуты для меня все сосредоточилось на велосипеде. Я выкатил его во двор. Он сиял. На солнце блестели крылья. Мое сияющее чудо ничем не напоминало ржавую развалину. Я ликвидировал восьмерки на колесах, подтянув спицы по одной. Все было готово, и я сел на пахнущий керосином, битумным лаком и тавотом велосипед. Все дети нашего двора бежали за мной. Велосипед мчался прямо на забор, мои усилия управлять им ни к чему не приводили.

— Будь проклят этот велосипед! — кричала мама, подбегая к забору.

Я, счастливый, лежал вместе с велосипедом на земле, не чувствуя боли на содранной руке.

— Я знала, что так будет. Она подарила не от чистого сердца...

Я плохо слышал, что еще говорит мама. Все куда-то удалилось: из дверей вышел Василий Павлович с Олей маленькой. Так называли его дочь в нашем дворе.

Мама увозила велосипед. Мы шли за ней гурьбой. Василий Павлович, с фотоаппаратом на плече, остановил нас.

— Катя, подождите. Сейчас я вас сфотографирую. Оля, позови маму.

— Я в таком виде, хоть пойду переоденусь.

— Не стоит, Катя. Вы прелестно выглядите. Где Антон?

— На дежурстве, в порту.

— Все сюда. Так. Нет. Лучше сюда...

Василий Павлович выбирал точку, мы ходили табуном за ним. Я все оглядывался на дверь в ожидании Оли. И вдруг почувствовал груз. Василий Павлович, не ведая, что делает, повесил мне на шею фотоаппарат. Я до сих пор помню прохладное прикосновение кожи футляра к груди. Мои обе руки легли на аппарат, я забыл про Олю. Пальцы торопливо нащупали выпуклость кнопки и расстегнули ее.

— Ближе, ближе друг к другу. Так.

Василий Павлович присел на колено, зажмурил один глаз и протянул за аппаратом руку. Я вынул из футляра узкую «лейку», вышел из группы, остановившись за его спиной. Я смотрел на лица не как всегда. И когда наткнулся на маму, отвел глаза. Мне почему-то стало стыдно.

Группа разрослась. Среди всех стояли большая и маленькая Оли, Трофим, Маруся с ребенком на руках и баба Шура, возникшая в последнюю секунду.

— Сашка, иди же сюда! — крикнула мама, когда Василий Павлович нажал затвор.

Я пристроился с краю, но Оля маленькая дернула меня за руку и поставила рядом с собой.

— Так. Не моргать. Все смотрят сюда...

Мой велосипед стоял далеко, в тени у крыльца.

— А почему тебя вчера не было? Ты забыл, что я из лагеря приеду?

— Забыл.

— Ну и пожалуйста.

— Оля, я все время помнил, а потом забыл.

Она терла кожуру ореха о камень. Мы сидели на дереве маньчжурского ореха. Он похож на грецкий. И если есть его недозрелым, от него на руках появляются такие же коричневые пятна.

— Хочешь хлеба?

— Конечно, хочу.

Я вынул из-за пазухи маленький довесок, который всегда причитался мне. Оля разломила его пополам.

— Знаешь, когда я маленькая была, до войны, я ничего не ела. Мама говорит, что му́ка со мной была. Ты халву пробовал?

— Не-а.

— Это такое ломкое и сладкое-сладкое, тает во рту.

— А на что она похожа?

— Не знаю, а все равно хочется попробовать, правда?

— Чего ж папа из Америки не привезет?

— Папа говорит, это было бы несправедливо. А мама говорит, что он ненормальный.

— У нас в классе Толян на большой перемене жрет белый хлеб с колбасой.

— Саша, я тоже иногда ем белый хлеб. Дома, конечно.

— Твой папа честным трудом зарабатывает. Он жизнью рисковал. А Толян — жулик, и родители его жулики, на базаре торгуют.

— Хочешь, я больше никогда не буду есть колбасу и шоколад, и все такое.

— Ты что? Ешь себе на здоровье, у тебя легкие слабые.

— Саша, дай мне честное пионерское, что не будешь в этом году смотреть на Натусю Орловскую.

— Я на нее просто так смотрю. У нее лицо смешное: брови черные, а волосы белые.

— Ну и женись на ней!

— Я на тебе женюсь, ты же знаешь.

— А я ни за что, ни за что на тебе не женюсь!

— Оля!

Она с кошачьей стремительностью спускалась с дерева. Высоко над землей прыгнула в траву, поднялась с четверенек и побежала, не оглядываясь. Ее голубое платье в горошек мелькнуло за сараем и исчезло в кустах. Я полез вниз. Синяя лента змеилась в траве. Я поднял ее и спрятал за пазуху.

— Мама, я надену костюм? Сегодня сбор.

— Саша, папа скрывает от тебя. Он болен. Ему нужно усиленное питание. — Мама глубоко вздохнула, чтоб остановить побежавшие по щекам слезы. — Если б ты позволил, за костюм большие деньги дадут. Он же почти новый.

— Это из-за ранения?

— Будь проклята эта война! Чтоб Гитлеру ни вздохнуть, ни выдохнуть на том свете, чтоб он болячками, коростой покрылся весь!

— Давай продадим и велосипед.

— Я к этим деньгам не притронусь. Сестра называется, люди говорят, на базаре маслом торгует. Ему ж так нужно масло. Масло с какао сварить, сильно помогает.

Папа вошел с чайником в руках, поставил его на стол. Я смотрел на него и не верил: где же притаилась болезнь в этом большом теле? Он негромко кашлянул, мама вся напряглась и вымученно улыбнулась.

— Антон, я что подумала. Может, тебе на Украину махнуть? Повидаешься с другом, фруктов поешь, молочка парного попьешь. Он же так зовет.

— Ты у врача была?

— Что ты такое говоришь, с какой стати?

— Сашка, марш в школу, опоздаешь.

Я вышел из комнаты и остановился под дверью.

— Ты бы хоть работу переменил. Уйди с крана, уйди.

— Все обойдется, Катюха. Без паники.

Я спрятал сумку с книгами в кухонный шкаф и выкатил во двор велосипед. Оля с портфелем меня уже ждала.

— Ты не в школу?

— Нет. Садись, я отвезу тебя.

— А я тоже не пойду. Айда в кино.

— Мне в комиссионный надо, продать велосипед.

— Кто это у тебя его примет без паспорта?

— Балда, не сообразил. Мама дома? Бери велосипед и жди меня за домом.

Ольга Ивановна очень удивилась, открыв мне дверь.

— Саша? Оля минут пятнадцать назад ушла.

— Ольга Ивановна, дайте честное слово, что никому не скажете.

— Конечно, не скажу.

— Мне паспорт нужен, велосипед продать. Папе на усиленное питание. Он болен.

— Сашенька, милый, у меня есть свободные деньги.

— Я хочу продать велосипед.

— Понимаю, конечно. Сейчас. Вот, возьми. Разве это не выход?

— Я куплю на все деньги масло и какао.

— Легкие? Какао не покупай, у меня есть три банки. Саша, постой! Глупость какая-то. Ты сейчас возьмешь у меня деньги, зачем ждать, пока продадут велосипед. И никаких возражений. Мы друзья, ведь так?

— Спасибо.

Мой велосипед стоял с биркой у зеленого деревянного ларька, на котором слишком крупными буквами было написано: «Комиссионный магазин». Я шел по базару, оглядываясь на велосипед, пока он почти не исчез за мясными рядами.

— Кому воды холодной? — орал мальчишка лет пятнадцати, с ведром и кружкой в руках.

День был прохладный, воды холодной никому не хотелось, и я его пожалел.

— Сколько? Пять копеек? Налей.

— Пацан, посторожи, я в уборную сбегаю.

— А если сбегу?

— Я тебе уши поотрываю, херувимчик.

— Сам херувимчик...

— Седов, ты почему не в школе?

— Я не Седов, — неожиданно для себя выпалил я учителю географии.

Он поставил на землю канистру с керосином и саркастически улыбнулся.

— Сколько ты берешь за воду, Неседóв?

— Это не моя вода.

— Налей мне не своей воды.

— Пейте, но это правда не моя вода.

— Неседóв и не твоя вода. Однако жажду утоляет. Я презираю тебя. Воду продавать!

— Может, ему есть нечего?

— Ну, много наторговал? Гражданин, сколько вы кружек выпили?

— Одну. Что я должен?

— Пять коп. Покедова. Кому воды холодной, кому воды?

— Нелепость.

— Ну я пошел?

— Почему ты меня по имени не называешь?

— Потому что я не Седов.

Я юркнул в толпу, не оглядываясь на высокую растерянную фигуру Виктора Федоровича.

— Почем курицы?

— Иди, иди отсюда.

Кур покупали, дуя им под хвост, где мягкий пух, — проверяли на жирность. Их так ловко запрокидывали гребешком вниз. Я тоже хотел подуть, но торговка вырвала у меня курицу из рук и бросила ее в корзину.

— Побойтесь Бога, дайте ему выбрать курицу. Дерете с нас такие деньги и еще оскорбляете. Иди, мальчик, я тебе помогу выбрать. Держи. Мама будет довольна, чтоб я так жила.

В руках у меня была курица и два фунта масла, завернутых в лист лопуха. Я толкался в рыбном ряду. На прилавке шевелились крабы. Торговцы рукой подтягивали уползающих в сторону. Я присматривался, чтоб выбрать краба покрупнее, и вдруг в конце ряда увидел козу. Старик в низко надвинутой на глаза офицерской фуражке привязывал ее к столбу.

— Ваша коза дойная?

— А как же? Пять стаканов каждый день. Молоко, как молозиво, густое. Кто понимает, не торгуясь, купит.

— Она очень дорогая?

— Зови мамку, лишнего не возьму. Покупателю — дорогая, продавцу — дешевая, то так.

— Зоя, Зоенька. Хорошая, умница. Не дергайся, никто тебя не обидит. Умница, да постой же ты на месте.

Мама гладила козу, подготавливала ее к дойке. Мы с Олей стояли тут же на кухне, у стены. Коза упрямо брыкалась, я боялся, что у мамы кончится терпение. Но вот тонкая струя звякнула о дно кастрюльки. И тут вошел папа. Мама вскинула на него тревожные глаза.

— Вот это новость. Дуся приехала?

— Как же, приедет твоя Дуся! Иди полежи, скоро ужинать будем.

— Папа, у нее молоко густое, как молозиво.

— А что такое молозиво?

— После отела корова вместо молока дает. Оля, от папы есть что-нибудь?

— Судно на ремонт стало, Антон Алексеевич. В декабре Индийским океаном пойдут. А мы с мамой ждали к ноябрьским.

— Время летит, и не заметите. Два года как война кончилась.

Мама процедила через марлю молоко в пол-литровую банку.

— Попробуешь, Оля?

Оля глотнула молоко с ложки и скорчила гримасу от отвращения.

— Очень вкусно.

Мы с папой рассмеялись.

— Где ж вы взяли эту козу?

— Денег еще не платили, Антон. Как ты скажешь.

— Папа, оно полезное.

— Сашка, я тебе нипель достал, чистая случайность...

Баба Шура, какая-то притихшая, сидела у окна, глядя во двор. Ее незанятые руки лежали неподвижно на подоконнике, будто к ней не имели отношения. Жорка, Оля и я играли в волейбол. И всякий раз, когда мне приходилось принимать мяч, я видел ее лицо и руки. Ее неподвижность тревожила и раздражала меня. Я зафитилил мяч далеко, в конец двора, и пошел к ее окну.

— Ты что, сдурел? — заорал Жорка, и они с Олей побежали за мячом.

— Александра Николаевна, принести воды?

— Спасибо, голубчик.

— А у нас теперь есть коза. Хотите посмотреть?

— Грех смеяться над старым человеком.

— Я ж не сказал вам, что у нас слон, чего вы?

— Обойдусь без козы и без слона. Слава Богу, умом не тронулась. Иди, иди, я тебя давно раскусила.

Я стал нарочито громко смеяться — с крыльца спускался отец с козой. Он вел ее в сарай. Через секунду ее увидела и баба Шура. Ее будто сдуло. Она бежала к сараю.

Папа разгребал для козы место, я перекладывал дрова.

Грузная баба Шура, кряхтя, на корточки опустилась перед козой. Ее руки скользили по волнистой черной шерсти. Коза в упрямстве прижала было узкую голову к шее, но, приняв поток льющейся нежности, свободно распрямилась.

— Ты моя славная, хорошая. Красавица ты наша. Антон, я могу ее взять к себе.

— Воняет она, Александра Николаевна. Здесь ей и место.

— А зимой?

— До зимы дожить надо. Сашка, вынеси доски. Решил скамейку построить на вашем посту.

— Дай тебе Бог, ты один меня понимаешь. Оттуда ж все улицы просматриваются. Слышал, Орловский из плена вернулся? У Полины ноги от счастья отнялись. А я Колю еще издали замечу. Московский в двадцать часов десять минут приходит, трамваем до Сучанской полчаса, пятнадцать минуток до Пушкинской, а дальше он уже мне весь виден будет.

Я смотрел на папу, у него и мускул на лице не дрогнул.

— Надо бы скамейку под деревом пристроить. Мало ли, дождь, снег.

— Не растаю. Нету на моем месте дерева.

— Дело простое, посадим. Верно, Сашка?

— У оврага есть маньчжурский орех, у него там корни подгнивают.

В субботу заползала низкая туча. Она стлалась над водой, накрывала суда. Мы с Олей спускались по крутому склону сопки. Я нес свою противогазную

сумку и ее портфель. Она шла за мной по узкой тропинке, опираясь рукой на мое плечо.

— Сегодня будет жуткий туман, да?

— Да.

— На Пушкинской, как всегда?

— Не получится, на рентген надо.

— Разве нельзя в другой раз?

— Врачиха требует папина. Как бы не опоздать, я ж пять уроков географии профилонил.

— И дурак. Пошел бы сразу, извинился и всё.

— Ага, попались!

— Натуся, откуда ты взялась?

— Ну, я пошел. Держи портфель.

— Саша, куда же вы? Я вас совершенно официально приглашаю на день рождения. В воскресенье, к пяти. И тебя, конечно, Оля.

— Я вряд ли смогу, у меня музыка.

— А вы, Саша, придете?

Оля смотрела куда-то в сторону, будто ее не интересовал мой ответ. Я знал, что никакого урока музыки в воскресенье у нее нет.

— Долго думаете, Саша.

— Почему ты мне «выкаешь»?

— Мой знакомый юнга всегда мне говорит «вы». Я тоже воспитанный человек.

Оля вдруг побежала, придерживая чернильницу, болтающуюся в узком мешочке на портфеле. Я бросился за ней.

— Жених и невеста! — закричала вслед Натуся Орловская. — Жених и невеста!..

Я опоздал. В коридоре было пусто. Под лестницей кто-то сдавленно хихикал. Я заглянул: двое первоклассников щекотали третьего. Он стоял с поднятыми руками, сжав губы, сквозь которые вырывался смех с бульканьем от преграды.

— Отпустите его.

— Мы Иванову силу воли воспитываем.

— У себя сначала воспитайте.

— Давай, щекотай нас, увидишь, мы не смеемся.

— Не щекотай, а щекочи. Вы почему не на уроке?

— А ты почему не на уроке?

Я не ответил и толкнул дверь в класс.

— Неседóв, я стал сомневаться в твоем существовании. Наконец-то пожаловал.

— Почему я не Седов, Виктор Федорович?

— Именно, хотелось бы услышать, почему ты не Седов.

В классе никто ничего не понимал, кроме Жорки. Он-то знал о моей встрече на базаре и хохотал, припадая головой на парту.

Смех на уроках заразителен, хохотать стали все...

— Всем прекратить! Неседóв, то есть Седов, садись.

Это была ошибочная реплика, вызвавшая новый шквал смеха.

— Можно я отвечу урок? — спросил я, чувствуя себя виноватым и желая хоть как-то спасти положение.

— Ты мне ответишь за все у завуча. А сейчас вон!

Кабинет завуча нашей школы напоминал оранжерею. Зимой и летом здесь все цвело. Седая, в неизменной белой блузке, Вера Петровна поливала цветы, когда я вошел.

— Садись, Александр. Я не хочу знать никаких подробностей. Все только и делают, что жалуются друг на друга. В конце концов, это не гигиенично. Вздор надо уметь прекращать вовремя.

— Так я пошел извиняться, Вера Петровна.

— Не извиняться, а просить прощения. Это разные вещи.

В дверях я обернулся.

— Вы проверили наши сочинения?

— Ты меня порадовал. Но не станем опережать события. Если я не ошибаюсь, мой урок завтра.

Протяжные гудки катеров, бьющие рынды военных кораблей и лающее уханье подводных лодок тревожно плывут над городом — и нет иных, обычных звуков. Туман обволок все густой пеленой. Мы идем с Жорой. Я слышу его дыхание, но его не вижу. Иногда его сумка бьет меня по ноге, я на ощупь ее отталкиваю. Мы плывем в тумане с вытянутыми руками, чтобы не натолкнуться на встречных.

— Мы где?

— Слышишь, трещат высоковольтные мачты? Не наткнись, сейчас колонка будет.

Мне кажется, что кто-то назвал мое имя.

— Что?

— Что «что»? — спрашивает Жорка.

— Саша! — Я узнаю голос Оли. — Ты только не пугайся, твоего папу увезли в больницу. Он упал. Не мог дотянуться до колонки, чтобы опереться, и упал. Кровь горлом пошла.

На камнях папина кровь. Я качаю рычаг колонки. Жорка кладет на него руку, и тогда я опускаюсь под струю на колени. Я ползаю и тру, тру камни.

— Перестань качать воду! Он весь мокрый! — кричит Оля Жорке и тащит меня за рукав.

— Пойдем ко мне, Саш...

— Саша, пойдем к нам, так велела мама.

— Никуда я не пойду, никуда!

Я бегу вслепую с сопки вниз. Оля и Жора бегут за мной. Из-под наших ног падают камни в овраг.

Папа лежит на подушках с непривычной виноватой улыбкой на губах. Я бросаюсь от дверей к нему, хочу его поцеловать. Он рукой отстраняет меня.

Мама ставит на тумбочку кастрюлю с бульоном, завернутую в два полотенца.

— Я договорился с Федором и деньги уже заплатил. Федор вчера звонил, надо забрать «Фотокор» и шесть пластинок.

— Не надо, папа. Я передумал.

— Не спорь с отцом. То бредил два года, а теперь не нужен.

— Катюха, он нас разорять не хочет. Я на сверхурочных заработал. Завтра на пробу сфотографируешь нас с мамой. Сумеешь?

— А чего там не уметь?

— Иди, Саша. Нечего больничным воздухом дышать.

— Папа!..

— Иди, сынок.

Я лежал на сундуке.

Вошла тетя Дуся с большим черным платком в руках. Она набросила его на зеркало, подоткнув края за раму.

— Злыдни, обычая не умеют уважить.

Я запустил в нее книгой. Она отскочила в сторону, и книга упала на кровать, где лежал приготовленный папин костюм.

— Сашенька, пойдем к нам.

Ольга Ивановна стояла надо мной. Я безвольно поднялся с сундука. Она взяла меня за руку, и я зарыдал, уткнувшись ей в плечо.

— Господи, мой Боже! — тут же заголосила тетя Дуся. — За какие грехи

ты нас обездолил! Антон, кровинка моя, ты слышишь, как мы убиваемся, горюем без тебя, кормильца нашего...

— Не хочу! Замолчите! Пусть она замолчит, скажите ей!..

Ольга Ивановна выволокла меня на крыльцо. Шел снег. Баба Шура выбивала потертый ковер. Простоволосая, без платка на голове, она с остервенением колотила палкой. Увидев нас, остановилась и застыла.

Отходит поезд от платформы станции Седанка. Я схожу с ее ступеней, проваливаясь в мартовский снег. На мне папины сапоги, в руках штатив и «Фотокор». Меня манит дом вдали с набухшим снегом на крыше, прозрачные голубые тени от деревьев, но так это выглядит издали. Я подхожу и вижу черные палки с густыми тенями вместо деревьев, грязный желтоватый снег и лишенный всякой тайны мокрый черный дом. Он сливается со стволами. Я стою в растерянности, потом петляю между деревьев и выхожу на склон. Сбегает вниз, размокая, санная дорога, вокруг голубой снег на проступившей из-под него желтой траве. Сиреневые ветки кустов на берегу реки и синяя мглистая даль. Мои глаза перебегают с места на место, я не знаю, как все соединить в одно. Я делаю еще несколько шагов и устанавливаю штатив возле протали-ны, в ней купаются воробьи. Совсем рядом подснежники. Я снимаю все порознь: санную дорогу, воробьев и цветы. Плетусь к берегу. Лед на реке у берега подмыло, и капель подо льдом играет на солнце. Утопив штатив под воду, закрепил на нем аппарат, открыл крышку и выдвинул мех. А заглянуть в него не могу. И тогда я поднял полы пальто и сел в ледяную воду. Я не чувствовал холода, подтаявшая льдина завораживала. И лишь когда я снял, заметил, что заледенели брюки. Они обжигали, я шел к станции, с трудом передвигая ноги. Зубы выколачивали дробь. Мимо меня промчались сани. Молодой парень обернулся и крикнул:

— Догоняй, садись!

Ответить я не мог, свело губы, и бежать не мог. Он остановил лошадь, сгреб меня и отнес к саням.

— Как коростой покрылся. Драть тебя некому, кто ж ходит по мартовскому льду?

— «Я не посрамлю священного оружия и не покину товарища, с которым буду идти в строю, и буду защищать и храмы, и святыни — один и вместе со многими. Отечество оставлю после себя не умаленным, а большим и лучшим, чем сам его унаследовал...» Это слова гражданской присяги Афин во времена правления Перикла.

Вера Петровна, в неизменной белой блузе, стояла у раскрытого окна, жестом подкрепляя ритм своей речи. Ее лицо в потоке света почти утратило границы. За окном был майский день.

Мы с Жоркой сидели на последней парте. Я достал из портфеля «Приморский комсомолец» и развернул перед ним последнюю страницу. Под темным клише трех фотографий было написано: «Март. Фото ученика 7 «Б» класса, 9-й средней школы Саши Седова». Жорка тут же передал газету, я не успел ее вырвать у него из рук, она шуршала по партам. В классе поднялся шум.

— Положите газету на стол.

Все обернулись в мою сторону. Я глупо и растерянно улыбался.

Ольга Петровна склонилась над газетой.

— Поздравляю. Но почему же Саши, а не Александра? Пятнадцать лет — этого достаточно для полного имени.

— Я здесь при чем? В редакции так написали.

— За следующей публикацией последи и не позволяй сюсюкающего тона.

— Следующей не будет. Это сосед отнес, без меня.

— Тебе нравится мое платье?

— Не знаю.

— Я надела его для тебя.

— Хочешь, я сниму тебя в нем?

— Я ужасно получаюсь на фотографиях.

— Я снял улицу нашу и дом. И тебя сниму, ты даже видеть не будешь. У тебя такая шея и такие глаза...

— А нос?

— И нос.

— А рот?

— И рот.

— Десятникова говорит, что у меня самый красивый подбородок в классе. Как ты думаешь, подбородок имеет значение?

— У тебя под ним пушок.

— Перестань. Хочешь быть взрослым?

— Я уже взрослый.

— Никакой ты не взрослый. Ты даже не хочешь учиться танцевать.

— Оля, я похож на папу?

— Ужасно, ужасно похож, мама так говорит. Иди сюда. Смотри, это совсем просто. Раз-два-три, раз-два-три. Нет, не так. Давай из-за такта. И раз-два-три, и раз-два-три...

— Я не умею.

— Вчера не умел, сегодня — научишься. Твой Жорка так танцует, лучше всех в девятом. Ты знаешь, как Пушкин танцевал?

— Это не самое лучшее, что он умел делать.

— Я бы на него хоть одним глазком хотела посмотреть. Иди же сюда. «С берез, не слышен, невесом, слетает желтый лист...» — Оля запела высоким звонким голосом и тут же себя оборвала: — Я с ума сошла, сейчас все выскочат. Давай сначала: «С берез, не слышен, невесом, слетает желтый лист. Осенний вальс в краю родном играет гармонист...» — громко шептала Оля слова и мелодию.

Мы кружились по двору. Ее горячая рука обжигала плечо. Я наклонился и поцеловал Олю в щеку. Она резко оттолкнула меня, странно засмеялась и исчезла в дверях.

Я вышел со двора. Внизу лежал город в огнях. Рядом со мной белела папина скамейка под раскидистым орехом. Сидящие на ней мама и баба Шура тихо переговаривались.

Павильон фотографии ютился на краю базара. Рядом с ним торговали пивом и раками. Федор Иванович только оторвал клешню и поднес ее к губам, стоя у пустой бочки, как я подошел к нему и сказал:

— Здравствуйте.

— Сашечка, лопни мои глаза, ты так вырос и изменился. Ты хочешь сняться на комсомольский билет?

— Я уже давно комсомолец. Возьмите меня на работу, Федор Иванович.

— Для сына Антона я готов разбиться в лепешку, но что я могу? Нет мест. Подожди огорчаться. Ты перевалишь через сопку и спросишь пивзавод. Напротив пивзавода клуб железнодорожников. В этом клубе — киностудия. Спросишь Толика. Скажешь — от меня. Он работает проявщиком, и ему нужен помощник.

— Спасибо, но я хочу фотографом.

— Если я тебе скажу, чего я хотел, ты удивишься. «Сынок, — говорила моя мама, — учитель самый уважаемый человек на земле». И вот я сижу здесь. Вернись в школу, Сашечка, послушай старого человека.

— Мама, мне нужен твой паспорт.

— Не смей бросать школу!

— У тебя нет зимнего пальто.

— И черт с ним, похожу в старом. Ей-богу, я тебя побью.

— Попробуй только. Давай паспорт, меня на студии ждут.

— Оля знает, что ты надумал?

— Она в лагере.

— И ты мог бы поехать, мне путевку на две смены дают.

— Мама, как я решил, так и будет.

— Не получишь. По чужому паспорту устраиваться на работу! Они ж закон нарушают!

— Они мне делают одолжение, понятно?

Я прикалывал кнопками мокрые пленки, пускал мотор барабана и ждал, пока они высохнут. Потом сматывал их в ролики. В сушильной комнате кроме меня никого не было. Забегал Толик, вносил очередную раму с мокрой пленкой и, прежде чем исчезнуть, сообщал студийные новости.

— С чего, ты думаешь, начал новый директор? Заказал проявочную машину. Это тебе не деревянные баки. Меня посылают на переподготовку в Новосибирск, а кто будет работать? Об этом не думают. Что, я сам не разберусь в этой машине? Уж как-нибудь. Не оставлять же студию. Тебе нужен гидрохинон?

— Не надо, я достану.

— Что ты понимаешь? Как девочка! Пропадешь ты в жизни, надо подзаняться тобой. Здоровый парень, плечи — во, а щенок щенком. Ты хоть куришь?

— Нет.

— Какой же ты мужчина после этого?

Я не успел ответить. Распахнулась дверь, и вошел человек с беретом в руках.

— Добрый день. Мой сюжет вымотался?

— Алексей Алексеевич, мы на кнопках сушим, провинция. Так что придется подождать.

— Зачем? Пожалуйста, он готов.

Я протянул ролик.

— Благодарю вас, Анатолий Степанович, представьте молодого человека.

— Пацан еще, не смотрите, что здоровый. Шутка природы. Сашка, протяни руку.

— Не смей со мной так разговаривать!

— Малохольный, что я такого сказал?

— Саша, рад был с вами познакомиться.

Алексей Алексеевич вышел. Толик, расстелив газеты на полу, составлял проявитель.

— Столичная штучка. С Довженко на фронте снимал. Где он только не был: и в Париже, и в Нью-Йорке. В тридцатых годах у нас начинал. Затосковал, видать, по нашему краю. Хочешь его сюжет посмотреть?

— Меня разве пустят в зал?

— Из будки посмотрим.

Поздно вечером мы с Толиком выходим из дверей ресторана «Кавказский». Мир вокруг меня утратил устойчивость: все плывет и качается. Я бессмысленно улыбаюсь. Толик меня обнимает за плечи, его лицо надвигается на меня, я упираюсь рукой в его грудь.

— Отодвиньтесь, пожалуйста. Я пить хочу, воды.

— Будешь «выкать», схлопочешь. За что меня оскорблять? Цветочков матери не купили, некрасиво получается.

— У нас полно цветов, я сам их выращиваю, Анатолий Степанович.

— Толик я, трудно запомнить? А для врагов — Анатолий Степанович. Почем ваш бурьян?

— Иди, иди, пьяная рожа.

— Я, тетка, большой человек, ответственный работник. Заверни мне эти палки и нишкни. Красненькой хватит?

— Хватит. Дай тебе Бог здоровья!

Букет из пестрых георгинов, составленный треугольником, Толик дер-

жал на вытянутой руке. Так мы и шли, распугивая прохожих, пока не наткнулись на ограду парка матросского клуба. Мы прильнули лицом к решетке, за которой играл духовой оркестр, мелькали летние форменки матросов и платья девушек в танце.

— Маленькая, держи! — крикнул Толик девушке, стоявшей под деревом.

И к ее ногам упал наш букет. Она обернулась — я, узнав Натусю Орловскую, отскочил от ограды.

— Саша! — позвала она меня.

Я не оборачивался, торопливо шел вверх по улице. Толик дернул меня за руку.

— Такая девушка! Познакомишь?

— Нет. Она в школе учится, а вы старый. Вам же тридцать.

— Оберегаешь. Правильно. Я опасный мужчина, поражений не имею... Слушай, почему мы не летаем? Пигалица воробей поднялся и взлетел, а ты чиркай-чиркай ногами, обуви не напасешься. Сколько за жизнь человек одних ботинок снашивает? А пигалица воробей поднялся и взлетел. Меньшому народцу жизнь дешево обходится.

— Какому меньшому народцу?

— Грамотный, а не знаешь. Мухи, собаки, птицы, зайцы, пчелы, ну, все эти, как их? В Библии так их называют. Сам-то я атеист, бабка у меня верующая. Ей если человек нравится, так, значит, он мухи не обидит, понимаешь?

— Нет, не понимаю. Я домой, Анатолий Степанович, очень хочу. Меня же мама ждет.

— Ты меня удивляешь, а что, я тебя на танцы веду?

Мама стояла у стены дома, всматриваясь в темноту. Я узнал ее еще у колодца, внизу, и побежал. Ноги меня не держали. Я упал на середине тропинки. Мама склонилась надо мной и стала поднимать, подтягивая за плечи.

— Я зарплату получил. Мы отметили с Анатолием Степановичем. Куда он подевался? Позови его.

— Сгинул твой Анатолий Степанович. Дуся приехала. Ты хоть виду не показывай.

— Плевать на Дусю. Еще одна зарплата — и тебе пальто.

— Сашка, будешь пить — замуж выйду, так и знай. Как я одна с тобой справлюсь?

— Я его убью, этого твоего мужа.

Мама открыла дверь и вошла. Я за ее спиной плюхнулся на сундук, прислонился к стене.

Тетя Дуся пила чай за столом, намазывала баранку маслом.

— Тетя Дуся, почему люди не летают?

— Ты бы поздоровался сначала, умник.

— Чехова вы не читали, это ясно. Толик читал. А почему огурцы бывают горькими?

— Катя, уйми его.

— Шутит он. Веселый, зарплату получил. Пальто мне хочет купить. Вроде и хорошего ничего в магазинах нет. Подождать, как ты советуешь?

Тренога мешала, и я осторожно, вытянутой рукой, положил ее на крышу. Затем и сам выбрался через слуховое окно.

Я сидел на крыше нашего дома, рядом с аппаратом на штативе, в растерянности перед происходящим на моих глазах. Всходило солнце. Горел вдали, плавился край бухты, где на ремонте стояли корабли. Золотисто-красные, пламенеющие, но прозрачные волны света вытесняли синь теней, всполохами сжигали стекла окон.

Я чувствовал невыразимость и быстротечность каждой секунды, ощущал преображение времени. Сейчас все сбалансируется, сольется в ясность и покой. Я приник к матовому стеклу «Фотокора». Мир сузился. Яркое небо отрезанного пространства, и темные массы внизу. Я стал бегать с трено-

гой по крыше, искать точку, и увидел на тропинке бабу Шуру с ведром в руках, в наброшенном на плечи платке.

Сверкнула на солнце обшивка колодца, смоченная выплеснутой водой. Колодец, змеящаяся тропинка по склону сопки, старуха с ведром, и я нажал на кнопку тросика.

Я сидел рядом с аппаратом на жгучем солнце. Крыша накалилась, обжигала ладони. Огромное пространство города у океана лежало передо мной. Я глазом и рукой вычленял пределы возможных кадров, не прибегая к объективу. Целое состояло из частей. Эту простую мысль я постигал с трудом.

— Сашка, иди обедать! — кричала мама снизу, приложив руку козырьком к глазам, защищаясь от яркого солнца.

— Не пойду.

Через секунду на том же месте стоял Василий Павлович, перекрывая солнце газетой.

— Сашка, не валяй дурака, спускайся.

— Вы мне мешаете все, Василий Павлович.

— Ты сгоришь, поверь мне.

— Я смуглый.

В ту же секунду в слуховом окне показалась Оля. Она мне протянула ситцевый детский зонтик и вылезла на крышу. Я протянул ей ватник. Она помахала рукой Василию Павловичу и села рядом.

— Хочешь халвы? На.

— Потом пить захочется.

— Я тебе принесу компот, вкусный, из абрикосов.

— Оля, ты мне мешаешь.

— Я? Пожалеешь об этих словах.

— Осторожно, собьешь аппарат.

— А то, что я могу упасть с крыши, тебя не касается? Не смей никогда больше со мной разговаривать! Никогда!..

— Оля! Это же глупо.

Она не обернулась, исчезла в слуховом окне. Я не знал, куда девать зонтик, он мешал мне, занимал руки. Я вдруг забыл, что его можно закрыть и положить на ватник.

— Саша, голубчик, сходи за хлебом, — кричала баба Шура, запущенная мамой в качестве тяжелой артиллерии.

Но я не откликнулся. Я смотрел в аппарат. А в час, когда на камни легли тени, у папиной скамьи собрались почти все соседи. Не было мамы. Матрос Лёня, с очередным младенцем в руках, Ольга Ивановна, баба Шура, Трофим и Василий Павлович. Оля с книгой ходила поодаль, стараясь не смотреть в мою сторону.

— Сашка, ты ж людям воскресенье пустил насмарку, чертов сын. Повяжу тебя, клянусь! — Трофим мотнул перед глазами жгутом веревки.

— Сашенька, сойди вниз. Пообедаешь и вернешься.

Я не выдержал, стал снимать аппарат с треноги, но Лёня испортил все дело.

— Врежу по первое число, сразу понятливым станешь!

— Если вы не уйдете, прыгну вниз.

Я подошел к краю крыши.

— Папа, уходите! — закричала Оля.

Но меня уже ничто не могло остановить. Я прыгнул на пристройку, а оттуда в заросли крапивы. Боль в солнечном сплетении не давала вздохнуть. Я лежал на спине. Василий Павлович поднял меня и понес к скамейке. Я открыл глаза. Лёня плеснул на меня из ведра. Это было очень кстати, нестерпимо горела кожа от ожога. Я был без рубашки.

— Маме не говорите, — выдохнул с трудом. — Еще воды.

Лёня побежал к колодцу. Баба Шура растирала мне грудь.

— Инвалидом мог остаться на всю жизнь.

— Вася, перестань. Сашенька, очень больно?

— Нет. Крапива жжет.

— Это полезно, голубчик.

Оля смотрела на меня потрясенными глазами. Я был счастлив.

«— Нет, я влюблен в вас. Жизнь моя на волоске. Если вы увенчаете постоянную любовь мою, то я не достоин земного существования. С пламенем в груди прошу руки вашей.

— Но позвольте заметить: я в некотором роде... Я замужем!»

Вертится сушильный барабан с пленкой. Я сижу на подоконнике раскрытого окна. Передо мной часть экрана летнего кинотеатра. Идет новый фильм «Ревизор». Игорь Горбачев стоит на коленях.

«— Это ничего. Для любви нет различия, и Карамзин сказал: «Законы осуждают». Мы удалимся под сень струй...»

Толик ногой распахнул дверь. В руках у него рама с мокрой пленкой.

— Тебя вызывает директор.

— Зачем?

— Чтоб удалиться с тобой под сень струй. Закрой окно, а то я чокнусь от этого Гоголя.

Я вошел в приемную директора. Секретарь подняла на меня глаза и продолжала печатать. Следом за мной вошел маленький человек. Театральным жестом вынул из кармана гвоздь, резким ударом метнул его в стену — гвоздь до половины ушел в дерево обшивки. Маленький человек повесил на гвоздь пыльник, секретарь похлопала в ладони.

— Давно вас не видела, Рафаэль, где были?

— На Сахалине, Тонечка.

— Не качало?

— Как всегда, не помню. На конечном пункте сняли на носилках с судна.

— Бедный вы, бедный.

— Адмирал Нельсон страдал морской болезнью, а я всего лишь кинооператор. Там кто-нибудь есть?

— Алексей Алексеевич и какого-то Седого ждут.

— Я — Седов.

— Чего ж ты сидишь? Входи.

Я постучал в дверь. Директор жестом показал на стул.

Алексей Алексеевич сидел в кресле у окна. Его острые колени были высоко подняты, едва ли не к подбородку. На них лежала шляпа. Край белоснежного платка выглядывал из верхнего кармана костюма.

— Алексей Алексеевич берет тебя в помощники. Помнишь, лет двадцать назад — да, уж двадцать лет прошло — подвели меня к тебе и так же сказали: «Алексей Алексеевич берет тебя в помощники». Я постарше был. Сколько тебе лет, Седов?

— Много. Скоро шестнадцать. Если надо в командировку — мама согласна.

Директор и Алексей Алексеевич расхохотались.

— Вы пленку, Саша, умеете заряжать?

— Конечно.

— Пойдемте, — сказал Алексей Алексеевич и легко поднялся с кресла.

— Куда мы пойдем?

— К вашей маме.

— Зачем? Ей не нравится моя работа.

Мы стояли на остановке трамвая. Горели фонари на улице. Алексей Алексеевич положил мне руку на плечи.

— Что вы сейчас читаете?

— «Скучную историю» Чехова.

— Я вам завидую: вы делаете это в первый раз.

— Алексей Алексеевич, а вы правда снимали с Довженко?

— Снимал, хронику на фронте.

Подошел трамвай. Вагоны были набиты битком, двери не закрывались.

Алексей Алексеевич втиснул меня на подножку, втолкнул в салон, а сам остался висеть, держась руками за поручни.

Мама развешивала белье. Я ее позвал с крыльца.

— Мама!

Она обернулась, всматриваясь в темноту.

— Что ж ты так поздно?

Она шла через двор, вытирая руки о передник.

— Добрый вечер. Я хотел бы поговорить с вами.

— Проходите, пожалуйста.

— Так я подожду?

— Да. Это недолго.

Я подтянул волейбольную сетку и подошел к окнам Пахомовых.

— Оля!

Полоска света из-за открытой двери скользнула по моему лицу.

Оля шла ко мне, заворачивая на ходу голову полотенцем.

— Не смотри на меня, я вымыла голову. Наши девчонки все стригутся под мальчика. Это ужасно модно сейчас. Как ты думаешь, мне пойдет?

— Оля, я буду работать помощником кинооператора.

— Ты чокнулся из-за этих своих дел. Я тебя спрашиваю, стричься мне?

— Нет. У тебя такие волосы...

— Какие такие?

— Они легкие и тяжелые одновременно. И когда ветер, вокруг твоей головы...

— Нимб.

— Оля, давай никогда не ссориться?

— Давай. А скажи честно, ты из-за меня прыгнул?

— Нет. Мне стыдно стало, что все меня упрашивают. Я не знал, как выйти из этого дурацкого положения.

— Ну и до свидания.

— Оля! Если понадобится, я обязательно прыгну из-за тебя.

— Я ужасная, ужасная. Прости меня. Но хоть чуточку ты прыгал из-за меня?

— Чуточку прыгал.

Закатное солнце подожгло бухту. Чуркин Мыс подернулся вечерней дымкой. Зеркальные блики скользили по черным бортам стоящих у причала судов. Медленно полз паром от Комсомольской пристани к мысу, два катера подтягивали белый пассажирский лайнер «Приморье». Ощущение странного покоя для такого шумного места, как торговый порт.

— Что бы вы хотели снять?

— Всё.

— Поставим объектив «тридцать пять». Так и снимем, чтоб было понятно, где мы находимся. А теперь сменим объектив на «сотый». Посмотрите, нравится?

— Лайнер пришвартовывается, красиво.

— Как же мы поступим с диафрагмой? Если экспонировать по светам, мы загоним в недодержку все тени, а зачем? Посмотрите, как прекрасно ныряет в тень от судна маленький электрокар. Оставим его жить. И пусть белый пароход будет очень белым, и мыс будет светлым в дымке низкого солнца. Нажмите кнопку сами... Нажмите, нажмите, а я пока покурю. Хотите немного влево, пожалуйста. Остальное будем снимать завтра.

— Почему?

— Свет меняет все на глазах. Этот великий чародей не терпит постоянства. В Париже я вертелся у платана дня три и никак не мог понять, почему парижане любят сидеть под этим деревом. Воздух, Саша. Я почувствовал это в предвечерний час. Воздух объединил город. Он сделал его единым с набережными, соборами, Сеной и баржами. Вы любите живопись?

— Я плохо ее знаю.

— Приходите ко мне. У брата прекрасная коллекция репродукций. Он музыкант, но, знаете ли, в мире все связано.

— Мама, мне такой сон снился.

— Спи, Саша. Еще рано. Спи.

— Мне папа снился. Такой, как с фронта вернулся. Я его держу за руку, он говорит: «Сынок, ты видишь — все ждут. Надо строить дом». И все соседи наши сидят на сопке. А ты, мама, идешь от колодца с полными-полными ведрами. «Главное — возвести крышу», — папа говорит. И я вижу: он держит крышу, зеленую, все ее подпирают. Мама, ты плачешь?

— Он был такой добрый, последнее с себя снимет. Он, Саша, деньги посылал мотористу. В последнем бою их ранило, так тот без руки. И не подписывался, от кого те деньги.

— Мама, а я добрый?

— У тебя возраст нехороший. Все на принцип ставишь, на упрямство. Себя показываешь.

В зале киностудии смотрят рабочий материал. Я сижу рядом с Алексеем Алексеевичем. На экране сменяются планы документального фильма о моем городе. Мой город прекрасен. В бухте Золотой Рог — легкая дымка, ныряет автокар в тень от судна. Горят на солнце цепи якорей. Два капитана, трудяги, тянут на буксире огромный белый лайнер.

— Это я снимал! — услышал я неожиданно свой голос и от стыда тут же выбежал из зала, прижался в коридоре к стенке.

У меня дрожали ноги. В глазах скапливались предательские слезы. Я хочу вернуться в зал. Там, дальше, есть план города с птичьего полета. Ветер раскачивал стрелу крана. Алексей Алексеевич приказал мне привязаться ремнями. Я стою в коридоре, но вижу, как под краном проплывают улицы одна за другой. Это я снимал!

— Саша, зачем же вы ушли из зала? Я сказал, что и панораму снимали вы.

— Алексей Алексеевич, я хочу с вами работать всю жизнь!

— Вы хотите снимать всю жизнь. Но для этого надо вернуться в школу.

— Нет.

— Я улетаю в Москву. Приходите вечером.

Рояль — центр комнаты. И всюду книги: на стеллаже, в кресле, на подоконниках. Ноты в пожелтевших корках гнездятся на кожаном диване с тисненой спинкой. На стене большой портрет Сергея Прокофьева.

Я сижу за круглым столом. Передо мной репродукции фаюмских портретов. Они так реальны, я чувствую теплоту кожи на лицах.

Алексей Алексеевич расстилает салфетку и ставит на нее фарфоровый чайник. Потом появляются тарелка с бутербродами и две чашки. Льется в чашку струя густой пахучей жидкости. Я втягиваю запах ноздрями. Алексей Алексеевич улыбается.

— Я очень люблю чай и ветчину со сладкой булочкой. В сущности, человеку нужно так мало, когда всё есть.

— А разве бывает, что всё есть?

— Моя жена во время войны голодала. Мы потерялись с ней. Я был на фронте, а она оказалась в Кокчетаве, без друзей, без знакомых. Знаете, что она мне недавно сказала? «Во время войны я хотела всё и ничего не могла себе позволить. Сейчас же я ничего не хочу». Вот мы и думаем с ней: что лучше? Вопрос мудреный, и не пытайтесь на него отвечать, Саша.

— Я тоже хотел всего, когда был маленьким. А сейчас даже к мороженому равнодушен.

— Так уж вы ничего не хотите?

— Хочу. Я так хочу снимать. Когда я смотрю на лица, я отключаюсь, честное слово. Вчера я видел старика. В его лицо можно смотреть, как в воду

или в огонь. Он сидел неподвижно, камнем, брови сыплются на рубаху. А моя мама таким особым жестом причесывает волосы. Как это снимать?

— Саша, в Москве есть институт.

— Я не вернусь в школу. Мама не должна ни в чем нуждаться. Она ж уборщица в штабе.

— Не лукавьте. Вам просто нравится взрослая жизнь. Я готов вас понять, но вы не видите дальше своего носа.

— Вижу. На вас сейчас лежит тень от абажура. Она подчеркивает лепку лица и усталость в глазах. Так я пошел?

— Кланяйтесь маме и обязательно пишите.

— С ошибками можно?

— На худой конец — и с ошибками.

Я прыгаю на ходу в трамвай. Он медленно вползает на сопку, огибает мою школу. Я долго оглядываюсь. Сегодня 1 сентября.

У турникета много студийцев. Я пережидаю всех и протягиваю пропуск. Охранница рукой оттесняет меня в сторону.

— Не тряси ты пропуском, уволили тебя.

— Меня?!

— Ой-ой, что ты притворяешься? Просто так не увольняют. Сам директор сказал: не пропускать. С лица и не скажешь и не подумаешь, знаю, на что вы способные.

Я вышел на улицу. Мимо прошел седой режиссер, кивнул мне и оглянулся. Видно, почувствовал что-то в моих глазах. Я опустился на корточки в траву, у стены.

— Привет, старик. Как живешь?

Ответить я не успел. Режиссер исчез в дверях.

— Вы не знаете, что со мной случилось? — задал я нелепый вопрос проходящему Рафаэлю.

— Острите с утра? Я предпочитаю делать это вечером.

Больше я не задавал вопросов. Их стали задавать мне.

— Греешься?

— Закурить не найдется?

— Колю не видел?

Я не отвечал, тупо смотрел перед собой, иногда поднимал голову на уличные часы. Стрелки показывали половину первого. И тут рядом со мной присел на корточки Олег. На груди у него болтался экспонометр на шелковом шнуре.

— И давно сидим? Не надоело еще? — заорал он. — Марш в школу!

— За что меня уволили?

— Не за что, а зачем. Алексей Алексеевич попросил. Я не успел тебя предупредить. Так и знал, что будешь торчать бельмом на глазу. Вставай.

— Не встану. Так с человеком не поступают.

— Тебе школу надо закончить!

— Я снимать хочу.

— Наглец! Я пятнадцать лет отгрохал, три раза во ВГИК поступал. Чем ты лучше остальных? Ты «Войну и мир» читал?

— Нет.

— И этот человек хочет быть кинооператором.

— Олег, а меня на студию будут пускать?

— Наконец-то разумные слова. Все праздники снимаешь со мной...

Дождь пенился в лужах под ногами, стекал сильными струями по лицу. Я бежал из школы. Из открытого окна выглянула Ольга Ивановна, я помахал ей портфелем.

— Зайди сейчас же к нам!

Я вбежал во двор. Баба Шура выносила комнатные цветы, выставив горшки в ряд под дождем.

Я долго вытирал ноги у двери. Она оказалась открытой, и я вошел. Ольга Ивановна стояла посреди комнаты с длинной-длинной косой, держа ее на весу.

— Что это, я тебя спрашиваю? Ему, видите ли, нравится короткая стрижка. Оля, иди сюда!

— Мне не нравится короткая стрижка. Но какое это имеет значение?

— Оля!

Оля вышла из соседней комнаты с закушенной верхней губой, с тем выражением горькой обиды и оскорбленности на лице, которое почему-то делало ее самоуверенной и неприступной.

— Посмотри, посмотри на дело своих рук. Она похожа на тифозную.

— При чем тут мои руки?

— Зачем ты просил ее стричься? В конце концов, она пока еще моя дочь!

— Почему — пока? Мне тоже нравится Олина коса, но я не стал бы расстраиваться из-за такой ерунды.

— Ты просил, просил меня подстричься!

Оля лгала. Я не мог отрицать ее слов.

— Я тебя так уважала. Стыдно злоупотреблять властью над человеком, а еще страшнее — быть трусом.

— Извинитесь сейчас же!

— Мама, я все-все наврала.

Я выбежал из дверей, ничего не видя перед собой. Прямо передо мной резко затормозил «Додж». Из кабины выпрыгнул шофер в надвинутой на лоб помятой кепке.

— Слышь, парень, где третья квартира?

— Васыль Бойко Тимошка?

— Он самый. А ты Шурка, значит.

Он достал из кузова мешок, стряхнул с него клеенку и поставил на крыльцо.

— Сою тетка прислала.

— Зачем нам соя?

— Газет не читаешь. Любая хозяйка тридцать шесть блюд из сои приготовит. И котлеты тебе, и молоко, и черта в ступе. Мы по ней, парень, на первое место в районе вышли. Богатая культура.

Я открыл дверь, пропустил его вперед.

— Раздевайтесь.

— Некогда. На Дальзавод надо, запчасти получить. Комната у вас хорошая. Светлая, а главное — квадратная. Мамка когда с работы будет?

— В шесть.

— Заеду на обратном, не возражаешь?

— Пожалуйста. Есть хотите? Я котлеты разогрею.

— Сытый я. Инструмент хочу у мамки сторговать, лишние деньги вам не помешают, а то натурой можно: картошка, сало. На зиму все сгодится.

— Папин инструмент я никогда не продам, ясно?

— Чего ж Дуська меня к вам направила? Посоветуйся с мамкой, я вечерком заскочу все ж таки.

— Можете заскакивать, а папины инструменты останутся папиными.

— Хоть покажи, из-за чего я тут с тобой время теряю.

— Нет, не покажу.

На помосте, напротив трибуны, стоит старая камера «Пате-верблюд» образца 1910 года. Ее сняли с мультстанка. Из красного дерева, с квадратными деревянными кассетами в медных застежках, с маленькими медными петлями. Я кручу ручку со скоростью двадцать четыре кадра. Что-то рухнуло подо мной, опускаю глаза: солдат почетного караула упал на мостовую, лицом на камни. Автоматический карабин отлетел в сторону. Два офицера подняли солдата с белым лицом. На левом виске у него немного крови.

— Сомкнуть ряды! — заорал сдавленным шепотом офицер.

И все осталось, как прежде. Стояли солдаты, повернув головы направо. Очередной залп салюта звучит особенно громко. Меня бьет легкая дрожь.

— Ты что, старичок? Зря пальто не надел.

Потерявший сознание солдат начал шевелиться. Страх и испуг на все еще бледном его лице. Два офицера, пригнувшись, как под пулями, отнесли его в сквер и положили на скамейку.

— Что ты головой вертишь? Ничего не сделается с твоим солдатиком, переволновался — и всех дел.

Я плохо слышал режиссера. Сверкающая на солнце труба перекрыла кадр. Оркестранты с начищенными трубами проносятся мимо меня. Плывут яркие бумажные цветы. Из-за цветов выскочила женщина и пустилась в пляс. Весь ряд за ней заходил ходуном.

— Ура! — кричит наш класс.

И все смотрят в мою сторону. Я не могу помахать им рукой: надо поставить резкость и выкручивать панораму.

Прямо не меня идет колонна пароходства, впереди капитаны. Всюду море цветов. Они бумажные, и пленка черно-белая, но какое это имеет значение?

Я вижу розовый город в золотистой дымке. Солнце окрасило сопки, улицы, овраги. Мыс бухты отбросило темно-синим клином к горизонту. Пиршество праздника. Сколько искренних смеющихся лиц! Я плыву по площади вместе с ними. Скорее фокус перебросить...

— Саня, порядок. Мне больше ничего не нужно.

— Я сниму лица покрупнее.

— Если пленка осталась, попробуй...

— Снег идет густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?

Снег был синим, лицо у Жорки голубым. Мы орали на улице стихи, возбужденные зимним днем, свободой после уроков и тем ощущением неосознанного счастья, которое в юности заставляет совершать странные поступки.

Прохожие на нас оборачивались. Их лица тоже были голубыми. Жорка склонился к маленькой старушке и совершенно серьезно повторил строку:

— «Может быть, проходит время?»

— Что?

— «Снег идет густой-густой». Как вы думаете, «может быть, проходит время?»

— Плохо слышу я, сынок.

Я дернул Жорку за рукав. Из женской школы шли стайками девочки. Их лица тоже были голубыми. Мы наклонились за снежками, они завизжали.

— Вот в ту, хорошенькую. Оп-па!

Бой был нелегким. Их много, а нас двое. Мы держали улицу под прицелом. И прохожие, улыбаясь, обходили нас стороной. А может, и не улыбаясь. Но я видел: их лица тоже были голубыми. Снег был синим. Я слепил снежок из синего снега и запустил его в желтый капор. Капор обернулся: гневное лицо Оли оказалось совсем рядом. Так близко, что я увидел слезы в глазах. Она обернулась, побежала, зацепилась за груду портфелей и упала в снег. Я стоял над ней.

— Я вас ненавижу.

— И я вас ненавижу. Давай руку.

— Не подумаю.

Я сел в снег, рядом с ней.

— Оля, снег синий?

— Сам ты синий.

— А ты — голубая.

— Саша, ты меня простил?

— Я не могу без тебя.

— И я совсем не могу.

Жорка залепил мне снежком по уху. Олина рука, без варежки, покрасневшая от холода, скользнула перед моими глазами. Она выбирала снег за воротником моего пальто. Я мотал головой. Оля склонилась надо мной, стоя на коленях в снегу, и я почувствовал на щеке ее губы.

Мне казалось, что я сплю. Я так реально снова ощутил толчок от Жоркиного снежка. Снег набился за воротник, я вздрогнул от холода. Олино лицо склонялось к моей щеке. Я никогда раньше не видел так близко ее глаза.

Было тихо. Мама спала. На потолке плясала лужа света от уличного фонаря. Я лежал с открытыми глазами. А потом встал, подошел к окну. Белый чистый снег лежал на сопке, в овраге, на крышах домов, сбегающих с сопки вниз. Я залез на подоконник, высунул голову в форточку.

Мама шлепнула меня по голым ногам.

— Простудиться захотел? Господи, такой здоровый, и когда ты вырастешь, поумнеешь?

— Почему Александра Трифоновича Твардовского мы называем народным поэтом? Кто хочет ответить? Смелей, смелей. Седов, может быть, вы?

— Гоголь говорил, что «истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа». Мне кажется, когда мы говорим о подлинном поэте, нет смысла говорить о его народности. Это же само собой понятно. Я не знаю, как определить народность Твардовского, но я чувствую, что он настоящий поэт:

Владивосток!
Наверх, на выход.
И — берег! Шляпу с головы
У океана.
— Здравствуй, Тихий!
Поклон от матушки Москвы...

— Садитесь, Саша. Учтите, мои дорогие, на конкурсных экзаменах от вас будут требовать не чувств, а знаний.

— Сашка, например, чувствует и видит снег синим. Что же ему скрывать это?

— Георгий, не говори ерунды. Паясничаешь, а ведь остался месяц, и всё!

— Алло! Я из Владивостока, Седов. Я послал фотографии и документы. Там натюрморта не хватает — у меня ничего не выходит с ним. Можно, я приеду на экзамены? Почему-то вызова нет. Алло, я не слышу. Можно мне выезжать?

В трубке треск, неразборчивые звуки.

— Я не слышу.

— Вам же сказано: связь плохая.

— А вы их не можете спросить?

— У меня что, уши другие? Постойте, я вам деньги верну.

— Что же мне делать?

— А я откуда знаю?

— Девушка, улыбнитесь, это просто делается. Хотите, научу?

Жорка повис над стойкой телефонистки.

— У меня усы больше твоих, учить вздумал, стиляга.

— Удар ниже пояса, вы грубы, как жизнь.

— Жорка, я пошел.

— Она же, как неведомая земля, где твоя любознательность? Ты ее в каком цвете видишь?

— В черном.

Мы вышли на улицу. Движение транспорта было перекрыто. Стояли трамваи. Звуки траурного марша заполнили пространство города. Семь бескозы-

рок несли на вытянутых руках военные моряки. За ними на плечах несли гробы. Огромная процессия двигалась по центру мостовой. Военный оркестр заключал шествие. Подошедший старик снял шляпу.

— А где перезахоронение? — спросила молодая женщина в толпе.

— У Дальзавода, на улице Ленина, — ответил Жорка.

Мы плыли все дальше от берега. Над заливом Петра Великого заходило солнце. Промчался катер, рассек золотистую дорожку надвое, обдал нас брызгами. Волна толкнула Олю и меня, мы соскользнули с ее гребня, перевернулись на спину.

Солнце растеклось желтком, окрасило горизонт и будто нырнуло в глубокие воды. Воздух стал голубовато-серым.

— Возьму и утону сейчас.

— Ты же прекрасно плаваешь.

— Тогда тебя утоплю. Я не хочу, чтобы ты уезжал.

— Я билет уже купил.

— Без вызова ехать, и что только твоя мама думает.

— Она боится.

— Зато ты ничего не боишься. А если я влюблюсь без тебя?

— Я его убью.

— А я выберу самого сильного, самого умного, самого-самого...

— Корнеева Юрку?

Оля улыбнулась и нырнула под воду. Я нырнул за ней. Она выскользнула из воды далеко от меня и опять исчезла. До самого берега я не мог ее догнать. Я все еще плыл, когда она вышла из воды, засмеялась, схватила в охапку нашу одежду и побежала по пустому в этот час пляжу. На бегу я схватил ее за руку. Она остановилась, тяжело дыша.

— Ты всегда будешь убегать от меня?

— Всегда.

— А если я за тобой не побегу?

— Я пойму, что ты меня больше не любишь.

— ...У тебя сейчас такие глаза!

— Какие глаза? Саша, что с тобой, подожди.

Оля забежала вперед, подняла руки, одежда комом упала на песок. Я обнял ее. Она не вырывалась. Я поцеловал ее в сомкнутые губы.

— Одевайся.

— Не хочу.

Она смотрела на меня с серьезностью и отвагой. Я отвернулся и стал надевать брюки. Она помедлила, натянула на себя платье и пошла вперед.

Я плелся сзади, стараясь не смотреть на ее ноги, прогнутую спину и тонкую шею с влажными на затылке волосами.

— Саша, хватит — ночь на дворе.

Я колол дрова. Осина была сырая, колун вязко входил в древесину, застревал в ней.

Трофим укладывал поленья у стены сарая для просушки, мама сносила их.

— Трофим, скажи ему, спина вся мокрая.

— При чем тут Трофим, мама?

— А что, я тебе чужой? Кончай балдеть. Не в чистом поле ее оставляешь. Иди, Катя, я сам управлюсь.

— Так на стол накрою. Вода на крыльце.

— Дядя Трофим, будешь подкатываться к маме, в дом не пущу.

— Глупость говоришь, пошли.

У крыльца Трофим окатил меня водой из ведра. Я сдернул с веревки полотенце, вытерся и остаток вылил на него.

— Холодная, зараза. А ты и не ойкнул.

Мама открыла дверь, в руках у нее было полотенце.

— На тебе сухенькое, Трофим. Голубцы вкусные, стоят уже на столе, паруют.

— Спасибо, Катя, я пошел к себе.
— А ужинать?-
— Некогда человеку, разве ты не слышишь?
Трофим, не глядя на меня, повернулся и пошел, натягивая на ходу рубаху.

Я ел голубцы. Мама смотрела на меня, сложив руки на столе.
— Нюся меня осуждает, сынок. «Жареный петух клюнет в задницу твоего Сашку, будешь знать, — говорит. — Так его и ждут в той Москве». Совсем один ты там будешь, в такую даль руки не протянешь. Ты уж, смотри, людей не обижай, и они тебя не обидят.
— Ну что ты, мама... Лунища какая висит. Я выключу свет.
— Как же без света?
— Погоди.
Скользящий мерцающий свет залил комнату, вступил с тенями в единоборство. Букет цветов на комоде стал частью стены и частью луны. Края лепестков, мерцая, поблескивают в матовой синеве. Желтое пытается вырваться из серебристого марева и не может. Стена легкая и прозрачная светится в лунном блике. Он тенью скользит по кувшину. Его фаянсовая влажность вырывается из тьмы.
— Мама, не шевелись.
Я экспонирую это чудо на пластинку «Фотокора» вопреки всем известным мне законам.
— Сынок, спина затекла, ей-богу...
— Еще хоть полчаса.
— Полтора уже сиднем сижу. Что там сфотографируешь в такой темноте?

У моего вагона толчея. Я нервничаю, верчу головой. Наконец вижу Олю с Василием Павловичем. Они торопливо идут по перрону, держась за руки.
— А где же мама?
— Я ее не пустил, Василий Павлович.
— Папа, прощайся и уходи.
— Удачи тебе и везения. Нас не забывай. Если тебе понадобятся...
— Не понадобятся, спасибо.
— Папа, сходи за газетой.
— В общем, ни пуха, Саша.
— К черту.
Василий Павлович пожал мне руку и отошел в сторону.
Оля молчала, я тоже. Нас толкали, задевали в толпе. Поезд дернулся. Оля схватила меня за руки и сказала:
— Не пущу.
Я поцеловал ее, она отстранилась. А когда я прыгнул на ступеньку отходящего поезда, она прыгнула вслед за мной. Василий Павлович успел ее снять, обхватив руками за плечи. Она плакала, прижавшись головой к его груди. Он махал мне рукой. Я свесился с подножки, проводница держала меня за пиджак. Солдат втащил меня в тамбур, и перрон исчез.

Мой чемодан бьет меня по ногам. Я сплю на ходу. Разбудил меня сильный удар пониже спины. Обхватил я березу, смотрю, в траве лежит велосипед, а рядом с ним — мальчишки.
— Ты что, с ума сошел?
— Я не виноват, дяденька. Я вам звонил-звонил. Тормоза у меня не работают.
— Какой я тебе дяденька? Посмотрим тормоза. В твои годы я сам машину чинил. Нормальные у тебя тормоза. Садись.
— Вы лучше сами попробуйте, а я потом.
— Садись, ты не доставал до педалей, я опустил седло. Теперь все в порядке. Где Березовая аллея, шесть?
— Вон, за горкой. Там моя знакомая бабушка Лиза живет.

Вода стекает с моей головы, черная, как мазут.

— Становись, миленький, в таз и намылься как следует. Господи, сколько на тебе сажи.

Я в одних трусах во дворе чужого дома. Чужая женщина сливает мне горячую воду из большого медного чайника, стоя на табуретке. Иначе ей не достать.

— Семь часов разницы — не шутка. Да ты засыпаешь совсем.

— Я без плацкарты ехал, поэтому.

— Как же тебя мама так отправила?

— Она не знала, что без плацкарты. Ерунда.

— Все в жизни ерунда, кроме самой жизни. Слава Богу, теперь нам не угрожают ни бомбежки, ни голод. Ольга Ивановна очень постарела? Мы не виделись с тридцать девятого.

— Нет. Они с Олей, как сестры.

— Как это тебя никто не остановил? Твой институт в Москве называют «дом, где разбиваются сердца».

— Так называется пьеса Бернарда Шоу.

— Я не знаю насчет пьесы, но ты себе выбрал хорошенькую Голгофу.

— Дэтка, ты откуда приехал?

— Из Владивостока.

— Вот так взял и приехал? Посмотрим твои работы.

Профессор за экзаменационным столом раскладывал мои фотографии. Он отложил Олин портрет, три пейзажа, портрет бабы Шуры и долго смотрел на портрет отца. Его крупная голова вдавила больничную подушку. Губы на осунувшемся лице виновато улыбаются, глаза запали.

— Расскажи нам об этом человеке.

Я молчал.

— Тогда ответь нам, дэтка, почему ты решил стать кинооператором?

— Я хочу снимать про людей.

Маленькие хитрые глаза профессора улыбаются.

— А что еще тебя интересует в жизни?

— Земля. Из нее прет живое всюду, хоть камнями ее засыпьте, хоть железом завалите. Я бы хотел снять, чтоб слышно было, как из нее вылезают трава, цветы, деревья. Она прекрасна. Я видел.

— В этом никто не сомневается. А конкретнее?

— У меня никак не получается пейзаж. А сейчас, когда я увидел из окна вагона Сибирь и Урал, я понял. Нужно уметь далеко отойти, чтобы увидеть общее. И снимать нужно не сопку и улицу, а землю, на которой и сопка, и улица, и всё! От высоты солнца все вокруг меняется...

— Раз ты понял, поезжай домой исправлять ошибки.

— Нет. Не поеду.

Комиссия расхохоталась.

— У кого есть вопросы?

— Чем вы проявляли этот негатив?

— Проявителем Д-76.

— Его состав?

— Два, пять, сто, два. Метол, гидрохинон, сульфит, бура.

— Вы знаете книгу «Кинопленка и ее обработка»?

— Ее невозможно достать во Владивостоке. Ни в одной библиотеке нет.

— Для чего нужны линзы на осветительных приборах?

— Чтобы сфокусировать луч.

— Вот эту девочку вы как снимали?

— Я хотел солнце.

— Дэтка, ты не в литературный институт поступаешь. Как ты экспонировал?

— По теням. Чтобы рефлексы не пропадали, я открыл диафрагму. Негатив выглядит плотным, зато все получилось.

— У тебя нет натюрморта среди работ.

— Ничего не получается с ним. Я снял перед отъездом при лунном свете, а проявлять боюсь.

— Прояви, дэтка, чтоб без иллюзий. Это еще никому не удавалось. И все-таки расскажи нам об этом человеке. Мы поймем, почему ты хочешь снимать про людей.

— Я не буду рассказывать... Это мой отец.

— Ну что ж, спасибо, ты свободен.

Я вышел из аудитории. Меня окружили, оттеснили к стене.

— Что?

— А ничего.

У меня вдруг наступила апатия. Я вяло двинулся по институтскому коридору, спустился с лестницы. В вестибюле кто-то положил мне руку на плечо.

— Старик, ты свободен?

— Свободен.

— Я режиссер с третьего курса. Снимись у меня, полчаса — максимум. Поговоришь в автомате, но без трепа. На другом конце провода человек значительно старше тебя.

— А почему я?

— Таких клешей во всей Москве не сыщешь. У тебя замечательно провинциальный облик. Как видишь, я рассчитываю на твое чувство юмора.

Мы подошли к камере. Студент-оператор скользнул по мне взглядом и показал большой палец.

— Подходишь к будке, роешься в кармане, входишь и звонишь. Дайте ему сигарету покороче.

Девушка отломила треть сигареты и сунула мне в рот. Кто-то поднес спичку.

— Готов? Начали. Пошел!

Я подошел к будке, достал мелочь, обронил десять копеек, нагнулся за ними и вошел в телефон-автомат.

— Попросите Алексея Алексеевича, пожалуйста.

— Слушаю.

— Алексей Алексеевич, я провалился.

— Когда вы приехали, почему не звонили, Саша?

— Я хотел поступать без подпорок, сам.

— Где вы?

— Возле института.

— Я вас жду через сорок минут на «Маяковской».

Я повесил трубку, вышел из будки с погасшей сигаретой во рту и выплюнул ее. Я не умел курить.

— Стоп! Потрясающе. Старик, ты гениален! Какая подлинность! Гарантирую поступление.

— Я не актер.

— А кто же ты?

— Человек с замечательно провинциальным обликом. Пока.

— Старичок, приходи в 209 комнату, я тебе клеши сужу, отрежем в два счета.

На «Маяковской» я вышел из поезда и не сразу заметил Алексея Алексеевича. У него была совсем седая голова. Он отделился от колонны, у которой стоял, и еще издали стал что-то говорить.

— У вас пятерка, — наконец услышал я. — Нельзя быть таким неуверенным в себе. Я звонил в деканат.

Я побежал.

— Саша!

— Я в институт, простите.

— Зачем в институт?

— А если ошибка?

— Никакой ошибки. Вы им очень понравились.

— Тогда они здорово скрывали свои чувства. Им все время было смеш-

но. «Дэтка, поезжай домой исправлять свои ошибки, раз ты все понял». А я говорю: «Нет, не поеду».

— Так и сказал? Это действительно смешно. Почему вы не отдали письмо со студии?

— Вот оно. А вы откуда знаете?

— Я спрашивал у секретаря.

Мы вышли из метро. Алексей Алексеевич подвел меня к «Москвичу», открыл дверцу.

— Съездим ко мне на студию, а потом обедать. Я вас сегодня никуда не отпущу.

.

— Саша, вот вам пижама. Спокойной ночи.

— Спокойной ночи.

— Дай мальчику выспаться после такого дня.

Жена Алексея Алексеевича положила на диван пижаму и вышла из комнаты.

Алексей Алексеевич достал с полки книгу «Кинопленка и ее обработка», положил на стул у дивана.

— Почему вы мне не написали? Я бы все выслал. Саша, Саша, у вас в натуре такие крайности. Надо бы сбалансировать их. Приехать и не позвонить мне? Вы же работали у меня, какой здесь блат?

— Я хочу поступить сам. Если человек любит свое дело, он должен поступить. Мне только обидно, что папа никогда не узнает об этом.

— Я вас понимаю... Спокойной ночи, храбрый мальчик.

Я вскочил с постели от звука разлетевшегося вдребезги оконного стекла. Камни ударяли в раму, сыпались в комнату. Я прижался к стене: по полу прыгала картошка, плавала в мгновенно натекшей луже воды. Я выскочил на крыльцо. Шквальный ливень нес камни с бешеной скоростью. Тыквы раскалывались у порога. Неслась картошка по ложбине. Я стоял по колено в воде.

— Мама! — заорал я.

Никто меня не слышал. Я сбежал с крыльца под хлесткие струи.

Папа с Лёней и Василием Павловичем рыли перемычку у сараев, для отвода воды в овраг. Трофим, Маруся и мама забрасывали ложбину камнями.

— Папа, — заорал я, сбитый ливнем с ног.

Он бросил лопату, подхватил меня на руки и понес в дом.

— Не хочу, боюсь! — плакал я у отца на руках.

— А ты не из храброго десятка. Возьми себя в руки, черт подери!

— Господи, помилуй, Господи, помилуй, — молилась, как умела, баба Шура на крыльце.

— Берите Сашку, идите к себе, наверх.

— Не пойду. Я с тобой.

— Тогда за лопату.

— Господи, помилуй. Ты простудишь ребенка.

— Не захочет — не простудится. Вы бы чайку сварили, Александра Николаевна.

Я копал рядом с отцом. Рассвело. Ливень прекратился. Мы отвели воду в овраг. Там все еще несся бурный поток, вертел камни. Весь наш двор был засыпан картошкой, выбитой с огорода дождем.

Из колодца, полного до краев, лилась вода. Папа зачерпнул из него воду ведром, устало улыбнулся.

Я не спал. Я лежал на диване Алексея Алексеевича. Глаза у меня были открыты. Я слышал плеск воды о камни. Ее вычерпывали из переполненного колодца. И цепочкой с ведрами поднимались к дому.

Дом моего отца с яркой зеленой крышей стоял высоко на сопке.

Ленинград, 1978

S U M M A R Y

Alexandre Yakovlev
Road from barbarism

Vasily Pichul:
«There is nothing like the red banner!»

Andrei Konchalovsky:
«Power is evil»

Leonid Mlechin:
«We live in the realm of myths»

Whom slept with or whom shot out?

Denis Dragunsky
Struggle for the right to be a slave

Reanimation: Soviet leaders on the screen again.

Elena Stishova
Last, but not least
Sochi-2004.

Natalya Sirivlya
Life around
Review of Pavel Chukhrai's DRIVER FOR VERA (Russia — Ukraine).

Olga Surkova
In search of the lost
Review of Sergei Ursulyak's LONG FAREWELL (Russia).

Anjelika Artyukh
The end of Faina
Review of Renata Litvinova's GODDESS: HOW I FELL IN LOVE (Russia).

Dmitry Komm
A black cat in the thicket of hypocrisy
Review of Pitof's CATWOMAN (USA).

Inna Kushnaryova
Read by lips
Review of Alain Resnais' PAS SUR LA BOUCHE (France — Switzerland).

Vika Smirnova
Return to gesture
Review of Emil Graffman's ROMM SERVICE (Poland).

Emil Graffman:
«Even furniture used to speak in Checkov's pieces»
The filmmaker interviewed by Vika Smirnova.

Nina Tsyrkun
Requiem for a dream

Grigory Pomerants
The main reason

Semyon Ekshtut
«I wish I had 100 000!»

Personal columns.

Tatyana Moskvina
Unpleasant person
Portrayal of Oleg Borisov.

Nikolai Lebedev:
«I make films about the bad side of being an evil one»
The filmmaker on his credo.

Larisa Malyukova
Cinema-bref
Notes on contemporary shorts.

Alexandre Rogozhkin
Stayer's distance
The filmmaker interviewed by Asya Kolodizhner and Peter Shepotinnik.

Natalya Golovanova
Effect of Khokhlova
Essay devoted to the actress Alexandra Khokhlova.

Sergei Komarov
Collectors
The last interview of the patriarch of VGIK.

Vladimir Chumak
My father's home
Script.

€ 239
12 ЯНВ 2005

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 12.11.04. Подп. к печати 30.11.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 17,91
Заказ 846. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

Смотрите на канале НТВ

Кристина Орбакайте
Марат Башаров
Дмитрий Певцов
Сергей Варчук

в многосерийном телефильме

Родственный Обмен

Производство компании «АртЮнис»
по заказу «Телекомпании НТВ»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, М.ЗОЛОТОНОСОВА, Т.ИЕНСЕН, И.ЛЮБАРСКОЙ, А.ПРОХОРОВА, Л.РАДЗИХОВСКОГО, Д.САВЕЛЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

В прорыв идут штрафные батальоны: сериал Николая Досталя «Штрафбат»
Автора! Проблемы современной кинодраматургии

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«НОЧНОЙ ДОЗОР» Тимура Бекмамбетова
«ШИZA» Гульшад Омаровой
«НЕБЕСНЫЙ КАПИТАН И МИР БУДУЩЕГО» Керри Конрана
«МАНЬЧЖУРСКИЙ КАНДИДАТ» Джонатана Демме

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
НИНА ЦЫРКУН
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЮРИЙ СТЕПАНОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

О войне как о войне
Санкт-Петербург-2004
Владивосток-2004
Карловы Вары—2004
Философские беседы о кино. Александр Клюге, Борис Гройс

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телевидение: смутный субъект желаний

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Двадцать лет без «Покаяния». «Круглый стол»

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Михаил Угаров. ТРУДНИК
Юрий Арабов. ДОКТОР ЖИВАГО (фрагменты сценария)

2 0 0 4